

Goethes *Faust* bei Mori Rintarō und Guo Moruo Vorstudien zum Verständnis ihrer Übersetzungen

Nora Bartels, Berlin

Goethes *Faust* ist so tief in Sprache, Inhalt und Form im abendländischen Denken verwurzelt, daß die Beliebtheit und der Einfluß, den das Drama in China und Japan erreicht hat, erstaunen lassen könnten. Seine Uraufführung war die bis dahin erfolgreichste eines europäischen Stücks auf der japanischen Bühne,¹ und in China begeisterten Goethe und sein Werk Schriftsteller der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts so sehr, daß manche sie als Vorbild eigenen Lebens und Schreibens sahen.²

Dieses Phänomen ist durch die philosophische und ästhetische Universalität Goethes zu erklären, die bis heute über Zeit und Ort des Dichters hinaus Interesse erregt, doch bestand die erste Voraussetzung dafür in der Übersetzung seiner Werke. Unter jenen, die *Faust* in China und Japan bekannt machten, prägten Mori Rintarō (genannt “Ōgai”) und Guo Moruo das Bild Goethes und seines Werkes in der Frühphase der Rezeption am stärksten.³

Moris Übersetzung erschien 1913, im zweiten Jahr der Taishō-Ära, einer Zeit der politischen Krise, aber auch fortgeschrittener Industrialisierungs- und Weltmacht-Bestrebungen. Guos vollständige Fassung des ersten Teils der Tragödie wurde 1928 veröffentlicht, sechzehn Jahre nach Gründung der Republik, als Interesse an westlicher Literatur aufflammte.

Während der knapp vier Jahre seines Studiums in Deutschland beschäftigte Mori sich auch mit einigen Werken Goethes. In Leipzig stimmte er “im Scherz”

1 KIMURA: *Jenseits von Weimar*: 328.

2 So die Freunde Guo Moruo, Tian Han 田漢 und Zong Baihua 宗白華, die 1920 unter dem deutschen Titel “Kleeblatt” (chin. *Sanyejì* 三叶集) ihren Briefwechsel veröffentlichten, in dem neben Goethe auch andere Schriftsteller, ästhetische Konzepte, die Beschränkungen der chinesischen Gesellschaft und alternative Modelle dazu diskutiert werden.

3 Beim Verständnis der japanischen Übersetzung, ihrer Lesungen und Rhythmik habe ich Hilfe von Professor Aoyagi Kōichi erhalten; bei der chinesischen hat mich Simeng Gasde unterstützt. Ihnen möchte ich auf diesem Wege herzlich danken.

dem Vorschlag des Philosophen Inoue Tetsujirō zu, *Faust* in chinesische Verse zu übertragen.⁴ Erst 1913, als er bereits durch andere Übersetzungen, vor allem von Hans Christian Andersens *Improvisatoren*, bekannt geworden war, erschienen Moris Versionen des ersten und zweiten Teils. Zu dieser Zeit wurden Goethes Werke vor allem in englischer Übersetzung aufgenommen, doch waren von *Faust I* bereits drei vollständige Versionen in japanischer Sprache im Umlauf: Takahashi Gorōs 高橋五郎 Fassung von 1904, Mitsui Kōshis 三井甲之 von 1906/1912 und Machii Masajis 町井正路 Text mitsamt einer Nacherzählung von *Faust II* aus dem Jahr 1912. Den zweiten Teil der Tragödie übersetzte Mori als erster ins Japanische.⁵

Bei seiner Übersetzung, die Mori angab, in sechs Monaten angefertigt zu haben,⁶ entschied er sich, *Faust* nicht im "schriftsprachlichen Stil" (*bungo*) oder gar in *kanshi*, sondern in die "gesprochene Sprache" (*kōgo*)⁷ zu übertragen, und brach dadurch mit der gängigen Auffassung, diese sei nicht zur Übertragung großer Dichtung geeignet.⁸ Anstelle von Fußnoten oder eines erklärenden Vor- oder Nachworts veröffentlichte Mori im selben Jahr Übertragungen zweier Sekundärwerke aus Deutschland: eine Zusammenfassung von Kuno Fischers vierbändiger Studie *Goethes Faust* und eine Bearbeitung von Albert Bielschowskys Goethe-Biographie. Er gab an, keine der japanischsprachigen Versionen als Vorlage oder zum Vergleich genutzt zu haben⁹: weder die in *bungo* gehaltene *Faust I*-Ausgabe Takahashis noch Machiis Übersetzung, die während des Drucks seiner eigenen veröffentlicht wurde.¹⁰ Mitsuis Text erwähnt er nicht. Aufgrund ihrer Genauigkeit und Ausdruckskraft verdrängte Moris Version bald die anderen Ausgaben.¹¹

4 MORI: *Deutschlandtagebuch 1884–1888*: 92 (Eintrag vom 27. Dezember 1885).

5 Ebenda: 290–91. Darüber hinaus gibt es schon frühere Übersetzungen einzelner Szenen und Lieder.

6 Anfang des Jahres 1912 war die Übersetzung abgeschlossen, wurde jedoch ein weiteres Jahr lang überarbeitet. WIXTED: "Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World": 61.

7 Die Begriffe *bungo* und *kōgo* sowie später im Text *wenyan* und *baihua* sind problematisch, da sie einen einheitlichen *bungo*-Stil bzw. *kōgo*-Stil suggerieren. Über die Jahrhunderte waren die Sprachen einem Wandel unterlegen, der sich mit diesen Kategorisierungen nur unzureichend zusammenfassen läßt. Auch eine genaue Differenzierung alter Schrift- und neuer Umgangssprache gestaltet sich schwierig. Mit der obigen Erläuterung sei deswegen nur eine allgemeine Tendenz benannt.

8 MORI: "Yakuhon Fausuto ni tsuite": 877.

9 MORI: "Fu kushin dan": 883.

Guo Moruo (1892–1978) entstammte einer zu Wohlstand gekommenen Familie aus Sichuan. Mit 21 Jahren ging er zum Medizinstudium nach Japan. Bestandteil des Studiums waren 25 Stunden Deutschunterricht pro Woche, in denen auch Übersetzungen, unter anderem aus *Dichtung und Wahrheit*, angefertigt wurden. Aus diesem ersten Kontakt entwickelte sich Guos Begeisterung für Goethe, die zeitweilig bis zur Identifikation reichte.¹² Um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren, veröffentlichte er 1919 Auszüge einer ersten *Faust*-Übertragung in der Literaturbeilage der Zeitung „Neue Nachrichten“ 時事新報 (*Shishi xinbao*), doch erst 1928 – Guo war bereits als Dichter und Übersetzer, besonders des Sturm-und Drang-Romans *Die Leiden des jungen Werther* (1922), bekannt – erschien eine überarbeitete Version des *Faust I* in Buchform, die er angibt, in vier Wochen fertiggestellt zu haben.¹³ Zu dieser Zeit empfand er den zweiten Teil der Tragödie noch als überaus schwierig und konnte sich zudem nicht mit der dortigen Faust-Gestalt identifizieren.¹⁴ In den folgenden Jahren hatte er wegen politischer Aktivitäten und eigener literarischer Arbeiten wenig Zeit, weshalb erst drei Jahrzehnte später Teil zwei und eine Überarbeitung des ersten Teils folgten.¹⁵ Ähnlich wie bei Mori war seine Entscheidung, nicht die altchinesische Schriftsprache (*wenyan*), sondern ein mit schriftsprachlichen Elementen durchsetztes gesprochenes Chinesisch (*baihua*) zu verwenden, zur Zeit seiner ersten Version eine veritable Neuerung.

Im Nachwort von *Faust II* (1947) schreibt Guo, daß er die Übersetzungen von Bayard TAYLOR (englisch), MORI Rintarō, SAKURAI Masataka 櫻井政隆 (japanisch) und ZHOU Xuepu 周學普 (chinesisch) benutzt habe.¹⁶ Möglicherweise

10 Davor gab es nur veröffentlichte Ausschnitte; der erste verzeichnete Übersetzungsversuch eines Teils von Faust war die *Nachtszene* (Verse 354–757) von Ono Shuchikuan 1897 in der Zeitschrift „Volksfreund“ 國民之友 (*Kokumin no tomo*). KIMURA: *Jenseits von Weimar*: 289–90.

11 Kimura vertritt die Auffassung, daß alle folgenden Übertragungen sich auf Mori beziehen und jeweils nur leichte Verbesserungen bzw. Aktualisierungen seines Werks seien. Ebenda: 291.

12 SCHÄFER: „Über das Interesse eines chinesischen Dichterhelden an einem deutschen Dichterfürsten – Anmerkungen zur Bedeutung Goethes für Guo Moruos Zyklus *Göttinnen*“: 389.

13 Guo schreibt, ein Teil seiner Arbeit sei von Mäusen zernagt worden, zudem seien seine Deutschkenntnisse 1919 noch nicht ausreichend gewesen, weshalb 1928 eine stark überarbeitete Version erschien. Nachwort in: GEDE: *Fushide: Di er bu*, übersetzt von Guo Moruo: 382.

14 Ebenda: 384.

15 VELINGEROVÁ: „Kuo Mo-jos Übersetzungen von Goethes Werken“: 440.

enthält seine gleichzeitig veröffentlichte Überarbeitung von *Faust I* Änderungen, die auf die genannten Übersetzungen zurückgehen.¹⁷

Die poetische Kraft und Verständlichkeit von Guos Übertragung, die durch Erläuterungen in Fußnoten unterstützt wurde, sind Gründe ihres Erfolges.¹⁸ Aufgrund seiner Stellung als Kulturpolitiker und der Beschränkung ausländischer Literatur auf zwei staatliche Verlage erschien bis zu Guos Tod keine *Faust*-Ausgabe anderer Übersetzer.¹⁹ Auch dadurch erklärt sich die große Verbreitung seiner Fassung, die schließlich zur Standardausgabe wurde.

Wegen des starken Wandels, den beide Sprachen erfuhren, sind sowohl Guos als auch Moris Übersetzungen heute nicht mehr die meistgelesenen. Eine Beschäftigung mit *Faust* in Ostasien ist jedoch ohne eine ernsthafte Auseinandersetzung mit ihren Versionen kaum möglich, da spätere Übersetzer auf sie zurückgriffen und in Anlehnung oder Distanzierung auf sie Bezug nahmen.²⁰

16 GEDE: *Fushide: Di er bu*, übersetzt von Guo Moruo: 387.

17 Nach Adrian Hsia war Guo nicht der erste *Faust*-Übersetzer: “Zhou ist die Quelle für Guo”, und “Guo stützte sich stark auf ihn”. Hsia: “Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen”: 125, 122. Dabei dienen Hsia als Quellen für die Behauptung einerseits die genannte Anmerkung im Nachwort von Guos *Faust II*-Fassung, andererseits der Umstand, daß viele Ähnlichkeiten zwischen Guos und Zhous Versionen zu bemerken sind: “Sehr häufig scheint es, als wiederhole er Zhous Übersetzung, indem er Zhous Ausdrücke durch elegantere, aber nicht immer richtige Wendungen ersetzt.” Die Äußerung Guos zu den Quellen seiner Arbeit hat Hsia nicht dem Werk selbst entnommen, sondern Milena VELINGEROVÁS Aufsatz “Kuo Mo-jos Übersetzungen von Goethes Werken”, in dem sie jedoch schreibt, daß es sich bei den Vorlagen um Ausgaben des zweiten Teils von *Faust* handele. Wolfgang Bauer notiert in seiner Bibliographie chinesischer Publikationen die Veröffentlichung von Zhous Text für das Jahr 1935. BAUER: *German Impact on Modern Chinese Intellectual History: A Bibliography of Chinese Publications*: 134–35. Da Hsia, wie er selbst anmerkt, kein Exemplar von Guos erster Publikation (1928) besitzt, bemerkt er nicht, daß die angeblich von Guo kopierten oder verschlechterten Stellen aus *Faust I* allenfalls von Zhou hatten übernommen sein können. Dagegen findet sich allein in Yang Wunengs 杨武能 Monographie ein Hinweis darauf, daß es tatsächlich vor Guo bereits eine Übersetzung ins Chinesische von Mo Su (1926) gab. YANG: *Goethe in China*: 49. Außer dieser knappen Bemerkung konnten dazu keine Informationen gefunden werden. Sollte damit der Text von Stewart S. Mo (aus dem Englischen von TAYLOR) gemeint sein, so ist dieser vermutlich erst 1961 veröffentlicht worden.

18 YANG: *Goethe in China*: 49. YIP hingegen hebt hervor, daß sich der Erfolg des Buches im wesentlichen auf Guos Ruhm zurückführen lasse, den er durch seine eigene Literatur und die *Werther*-Übersetzung gewonnen hatte. YIP: *Goethe in China: A Study of Reception and Influence*: 49.

19 QIAN: “Kommentare eines Faust-Übersetzers”: 148–49.

20 Für die japanische Seite bestätigt das KIMURA: *Jenseits von Weimar*: 291, für die chinesische

Übersetzung ist der Versuch, eine Sache durch Veränderung zu bewahren. Teilweise Aufgabe, aber auch Hinzufügung ist Bedingung jeder derartigen Transformation. So soll im folgenden gefragt werden, was von Guo und Mori bewahrt wurde und was verloren ging. Mit welchen Strategien und Techniken übertrugen beide den fremden Stoff und seine Form in ihre Landessprachen? Folgten sie unterschiedlichen Grundsätzen? Wie gestaltete sich die Umsetzung des Textes im Detail? Um das aufzuzeigen, werden die Verse 354–429 ins Deutsche zurückübersetzt und analysiert.²¹

Diese umfassen den eigentlichen Beginn der Tragödie, die Szene mit der Überschrift “Nacht”, die durch den emotional bewegten Monolog Faustens wohl so bekannt ist wie keine zweite. Nicht nur ihre Bekanntheit machen die Zeilen zu einem reizvollen Forschungsgegenstand; sie bieten auch besonders viele Herausforderungen für Übersetzer, da sie Realia der europäischen Geistesgeschichte, besonders des deutschen Mittelalters, enthalten, eine Auseinandersetzung mit christlicher Religion und anderen Bekenntnissen erfordern und auch formale Schwierigkeiten bergen.

Da die Untersuchung sich auf 75 Verse aus dem Eingangsmonolog beschränkt, können Aussagen über die Übersetzungen im ganzen nicht getroffen werden, zumal durch die Auswahl wichtige Schwierigkeiten wie Stilwechsel oder eingefügte Gedichte, die charakteristisch für Goethes *Faust* sind, nicht berücksichtigt werden können. Wenngleich mit der Rückübersetzung der Eindruck erweckt wird, man könne wahrnehmen, wie sich der Text den ja-

zeugen Vorworte und Kommentare der *Faust*-Übersetzer davon, wie z. B. im Sammelband *Zur Rezeption von Goethes ‘Faust’ in Ostasien*, hg v. HSIA und HOEFERT.

- 21 Genauere Einbettung in die historischen Gegebenheiten muß zukünftigen Arbeiten vorbehalten bleiben; allgemeine Darstellungen liegen in deutscher und englischer Sprache von Richard John BOWRING: *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*, 1979, KIMURA Naoji: *Der ost-westliche Goethe*, 2006, Ingo SCHÄFER: “Über das Interesse eines chinesischen Dichterhelden an einem deutschen Dichterfürsten. Anmerkungen zur Bedeutung Goethes für Guo Moruos Zyklus *Göttinnen*”, 1986, Terry Sui-han YIP: “Text and Contexts: Goethe’s Works in Chinese Translations prior to 1985”, 1997, u.a. vor. Guo hat außerdem eine mehrbändige Autobiographie, Mori ausführliche Tagebuchaufzeichnungen hinterlassen. Auch zur Wirkung und Qualität der Übersetzungen von Guo und Mori gibt es bereits einige Arbeiten; hier relevant sind besonders KIMURA Naoji zur Wortwahl Moris: *Jenseits von Weimar*, 2001, Adrian HSIAO Gegenüberstellung verschiedener chinesischer *Faust*-Übersetzungen: “Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen”, 1993, Milena VELINGEROVÁS Analyse von Guos *Werther*: “Kuo Mo-jos Übersetzungen von Goethes Werken”, 1958, und ein Aufsatz Alfred FORKES: “Goethe im chinesischen Gewande”, 1935, in dem auch eine Rückübersetzung eines kleinen Auszugs von Guos *Faust*-Übersetzung enthalten ist. Übersetzt ist dort die Passage, die Goethes Versen 354–385 entspricht.

panischen und chinesischen Lesern im frühen 20. Jahrhundert dargestellt hat, kann tatsächlich nur vermutet werden, wie geläufig oder wie verständlich die gewählten Formulierungen Moris und Guos zur damaligen Zeit wirkten. Zum einen ist die Materialbasis für diese Fragestellung unzureichend,²² zum anderen haben einflußreiche Übertragungen auch sprachbildende Wirkung, so daß einige bei der Einführung vorerst fremd wirkende Wörter und Wendungen durch die Übertragung in den Sprachgebrauch übergegangen sein können.

Methodisches

Im folgenden sind den Versen Goethes die japanische bzw. chinesische Version, ihre Transkription und die Rückübersetzung gegenübergestellt. Bei der Umschrift von Moris Version wurden Wörter "japanischen Ursprungs" (wago), "chinesischen Ursprungs" (KANGO) und Fremdwörter aus anderen Ländern (*gairaigo*) nach der in Klammern dargestellten Weise graphisch unterschieden. In der chinesischen Transkription von Guos Dichtung sind Reime gekennzeichnet.

Es wurde versucht, bei den Rückübersetzungen die Wortebene, -folge und -bedeutung beizubehalten, soweit es die Regeln der deutschen Grammatik nicht verletzte. Ausnahmen sind japanische und chinesische Versübergriffe, deren Inhalt in einer anderen Reihenfolge wiedergegeben ist als im Deutschen möglich. An dieser Stelle wurde die Grammatik zugunsten der klareren Darstellung freier gehandhabt. Wörter, die verschiedene Übersetzungen zuließen, wurden dann in das Goethesche Original zurückverwandelt, wenn die Übertragung in einer ihrer Hauptbedeutungen damit übereinstimmte. War das originale Wort nur eine Nebenbedeutung der Formulierung, die Mori oder Guo benutzten, so wurde nicht wieder ins Goethesche Vokabular zurückgeführt.

Was durch die bloße Rückübersetzung nicht ausgedrückt werden konnte oder weiterer Erklärung bedurfte, wurde im Kommentar erläutert. Er bietet, über die oben ausgeführten Untersuchungsfelder hinaus, im wesentlichen Erörterungen zu folgenden Themen: semantische Umsetzung, darunter insbesondere die Übertragung spezifischer Realia und geistesgeschichtlicher

22 Wörterbücher vom Umfang und der wissenschaftlichen Tiefe des Grimmschen *Deutschen Wörterbuchs* existieren für die japanische und die chinesische Sprache nicht. Darum sind die Etymologie und Geschichte einzelner Wörter, die einer Analyse der Wirkung förderlich wären, schwer oder gar nicht nachzuvollziehen.

Schlüsselwörter;²³ Umsetzung von rhetorischen Figuren, Redewendungen und Sprichwörtern; metrische Gestaltung; Umgang mit Reimen; Probleme der Übersetzung von Dramatik;²⁴ Veränderungen, die durch Gegebenheiten der jeweiligen Sprache zustande kamen; Veränderungen, die durch Entscheidungen der Übersetzer entstanden; Änderungen aus der Druckernotiz (Mori); Vergleich der Versionen (Guo); Notizen aus Moris Reclam-Ausgabe und Lösungen anderer Übersetzer. Ziel ist es, auf diese Weise Bedeutungsverschiebungen aufzuzeigen und darzustellen, welche stilistischen und inhaltlichen Facetten verloren gingen oder hinzugewonnen wurden.

Die Zahl der Textvorlagen von Mori und Guo, aber auch der Werke, die für die Rückübersetzung und den Kommentar dieser Untersuchung herangezogen wurden, macht eine genauere Darstellung notwendig. Der analysierte Text folgt den nachstehenden Ausgaben:

Deutsch

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Berliner Ausgabe 8: Faust*, Aufbau-Verlag 1978.

Japanisch

ゲーテ Gēte: *Fausuto: Dai ichi bu* 『ファウスト 第一部』 (Faust: Erster Teil), Übers. MORI Rintarō 森林太郎, KINOSHITA Mokutarō 木下杢太他 u.a. (Hg.), *Ōgai zenshū* 『鷗外全集』 (Ōgai-Gesamtausgabe) 12, Iwanami Shoten 1972.

23 Darunter zum Beispiel “Philosophie”, “Magister”, “Geist” oder “Herz”.

24 Ohne die Ergebnisse der Analyse vorwegzunehmen, ist davon auszugehen, daß zumindest Mori für eine Bühnenaufführung schrieb, weshalb weitere Besonderheiten von Dramatik zu beachten sind. Im ausgewählten Abschnitt kommen jedoch nur wenige der üblichen Probleme zum Tragen, und die meisten der als wichtig für die Dramenübersetzung identifizierten Beziehungen können außer acht gelassen werden. LEVÝ: *Die literarische Übersetzung*: 128f. Es besteht keine Interaktion zwischen Figuren; Faust führt ein Selbstgespräch, während er auch den Ort nicht wechselt, und erst gegen Ende führt er eine Bewegung aus, die schriftlich ausgedrückt wird. (Er nimmt das Buch von Nostradamus in die Hand.) Ausgenommen werden von der Betrachtung muß ebenfalls der *Bühnenstil*, da das Sprechtheater eine in dieser Form neue Erscheinung war und sich keine Tradition eines speziellen Sprechstils entwickeln konnte. Levý hält auch *Sprechbarkeit* und *Verständlichkeit bei der akustischen Aufnahme* für relevant. Zu bedenken ist dabei jedoch, daß Schauspieler professionelle Sprecher sind – Konsonantenhäufungen oder eine Reihe von Zischlauten stellen in der Regel keine Schwierigkeiten dar. Sprechpausen für einen flüssigen Vortrag sind zumindest peripher relevant, doch kaum durch das bloße Schriftbild festzulegen. Komplizierte hypotaktische Satzgefüge können allerdings zu Unverständlichkeit führen. Ähnliches gilt für seltene Wörter, die bei der akustischen Aufnahme schwer zu identifizieren sind. Dieser Aspekt wird daher in der Analyse berücksichtigt.

Chinesisch

歌德 Gede: *Fushide: Di yi bu* 浮士德 第一部 (Faust: Erster Teil), Übers. GUO Moruo 郭沫若. Peking: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社 1954.

Zum Vergleich wurden die jeweiligen Erstausgaben der Übersetzungen herangezogen. Moris erschien im Verlag Fuzan Bō. Im ausgewählten Abschnitt weist sie mit Ausnahme von Zeichenvariationen keine Unterschiede zur Gesamtausgabe auf.²⁵

ゲーテ Gēte: *Fausuto: Dai ichi bu* 『ファウスト 第一部』 (Faust: Erster Teil), Übers. MORI Rintarō 森田太郎, Fuzan Bō 富山房 1913.

Anders verhält es sich mit der Erstausgabe von Guos Übersetzung, die in einem Nachdruck von 1935 vorliegt. Die Unterschiede zu der späteren, für die Rückübersetzung genutzten Ausgabe sind erheblich.

歌德 Gede: *Fushide* 《浮士德》 (Faust), Übers. GUO Moruo 郭沫若, Shanghai: Xiandai Shuju Yinxing 现代书局印行, 8. Auflage 1934 (1928).

Für die Untersuchung wurden die neueren Ausgaben gewählt, da sie den Stand letzter Hand darstellen und daher zu vermuten ist, daß sie – insbesondere im Fall Guos – am ehesten mit den Vorstellungen der Übersetzer übereinstimmen.

Außerdem werden Vergleiche mit anderen japanischen und chinesischen Übersetzungen angestellt. Damit soll der Blick dafür geweitet werden, welche Möglichkeiten der Übersetzung bestehen. Sie bleiben jedoch ausschließlich auf die Wortwahl bei einigen schwierigen Passagen beschränkt und werden nicht ausführlich kommentiert:

Japanische Ausgaben

ゲーテ Gēte: *Fausuto* 『ファウスト』 (Faust), Übers. TAKAHASHI Gorō 高橋五郎, Maekawa Bunei Kaku 前川文榮閣 1904.

Ders.: *Fausuto* 『ファウスト』 (Faust), Übers. MACHII Masaji 町井正路, Tōyō Insatsu Kabushiki Kaisha 東洋印刷株式會社 1912.

Ders.: *Fausuto: Dai ichi bu* 『ファウスト 第一部』 (Faust: Erster Teil), Übers. IKEUCHI Osamu 池内紀, Shuei Sha 集英社 2009.

²⁵ Als einziger Unterschied könnte aufgeführt werden, daß in der Erstausgabe der Name Goethes nicht genannt wird. Mori erklärt, daß er zunächst tatsächlich übersehen habe, den Namen einzufügen, und der Hinweis darauf zu spät für die Druckerei kam, es sich andererseits aber auch verstehe, daß bei einem Werk mit dem Titel "Faust" nur Goethes Text gemeint sein könne. MORI: "Yakuhon Fausuto ni tsuite": 875.

Chinesische Ausgaben

歌德 Gede: *Fushide* 浮士德 (Faust), Übers. LIANG Zongdai 梁宗岱, Guangzhou: Guandong Renmin Chubanshe 广东人民出版社 1986.

Ders.: *Fushide* 浮士德 (Faust), Übers. QIAN Chunqi 钱春绮, Shanghai: Iwen Chubanshe 译文出版社, 2. Auflage 1990 (1989).

Ders.: *Fushide. Gede wenji. Di 01 juan* 浮士德 歌德文集 第01卷 (Nebentitel: Goethes Werke in 10 Bänden. Erster Band. Faust), Übers. LÜ Yuan 绿原, Peking: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社 1999.

Mori gibt in seinem Aufsatz “Yakuhon Fausuto ni tsuite” selbst über seine Textgrundlage Auskunft:²⁶

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Faust 1. u. 2. Teil: Mit einer Einleitung und Anmerkungen*, kritisch durchgesehene Ausgabe, Hg. Otto HARNACK, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1908.

Darüber hinaus habe er bei Zweifeln mit der dreibändigen Sophienausgabe verglichen. Ebenfalls in die Analyse einbezogen wurde Moris Reclam-Buch, das mit seinen darin enthaltenen Notizen über die digitale Ōgai-Bibliothek *Ōgai Bunko* zugänglich war, sowie seine Fehlerkorrektur für den Drucker, die in der Gesamtausgabe enthalten ist.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethe's sämtliche Werke: in fünfundvierzig Bänden*, Leipzig: Philipp Reclam jun. (ohne Jahr).

Für Guo lassen sich leider weniger genaue Aussagen über die Grundlagen seines Textes treffen. Auf welcher Ausgabe die erste *Faust I*-Übersetzung beruht, ist nicht bekannt. Zumindest von einem Buch wissen wir aber, das er es hinzugezogen hat:

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie. Mit 163 Federzeichnungen von Franz Stassen*. Berlin: Schroeter 1924.²⁷

26 Ebenda: 879.

27 Ein Fehler in der Untersuchung Velingerová von 1958 wurde bis in die neuesten Abhandlungen weitergetragen: So “zwingt” der Umstand, daß Guo Moruo “Franz Staffens Illustrationen zum deutschen Faust, herausgegeben von Ludwig Schroeter, eine große Hilfe [...] gewesen seien” Hsia zur “Nachdenklichkeit, inwiefern ein solches Verständnis handfest sein kann”. HSIA: “Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen”: 123. Der Illustrator heißt nicht, wie von Velingerová (S. 439) übernommen, Staffen, sondern Stassen. Das Buch beinhaltet 163 Illustrationen, die eindrucksvoll auch Bühnengeschehen darstellen.

Notizen zur Rückübersetzung

Zunächst zu einigen generellen Gesichtspunkten. Der japanischen Sprache fehlt gegenüber der deutschen der Streßakzent und die Möglichkeit, Versmaße wie Jambus, Trochäus etc. nachzubilden. Statt dessen fußt der Rhythmus japanischer Poesie auf der Kombination von Silbenzahlen; zu ihren wichtigsten Stilmitteln zählen Doppelbedeutungen, Intertextualität, Natursymbolik, Klang-, Wort- und Zeichenspiele. Mori hatte sich bereits in Deutschland mit J. M. Gredys Buch *Deutsche Poetik* befaßt und in früheren Gedichtübersetzungen im Band *Omokage* 於母影 (‘‘Gestalten’’, 1889) mit Reimen, Versmaßen und ungewöhnlichen Silbenzahlen experimentiert.²⁸ Aufgrund dieses neuen Umgangs mit dem Japanischen, der auf Poesieprinzipien europäischer Sprachen basierte, wirkte *Omokage* zunächst revolutionär.

In japanischer Poesie ist das Reimen unüblich, mit Ausnahme der Dichtung in chinesischem Stil (*kanshi*), deren Konzeption auf der chinesischen Aussprache basiert. Liest man sie japanisch, verschwindet der Reim. Ihn zu integrieren, heißt, einen ähnlichen Effekt hervorzurufen, wie im Deutschen eine feste Silbenzahl als Stilmittel einzusetzen: Der Leser bemerkt es vielleicht, doch wird keine besondere Reaktion ausgelöst. Tatsächlich ist es nicht unmöglich, im Japanischen zu reimen; Mori selbst hat es gezeigt. Gewissermaßen ließe sich sagen, daß es aufgrund der geringen Silbenvielfalt im Japanischen, die häufig Gleichklang erzeugt, sogar zu gut möglich ist, so daß der Reim seinen Reiz verliert. Auf längere Sicht fanden die neuen Methoden von *Omokage* wenig Nachahmung, und auch Mori hatte zum Zeitpunkt seiner *Faust*-Übersetzung das Reimen außerhalb von *kanshi*-Dichtung längst aufgegeben.

Eine Besonderheit der japanischen Sprache ist das Fehlen echter Personalpronomina zugunsten einer Vielfalt der ‘‘personalen Demonstrativa’’ (Bruno Lewin), deren Varianz mit der unterschiedlichen sozialen Wertigkeit einhergeht. So erfährt der Text einen Bedeutungsgewinn, da mit ihnen unweigerlich das soziale Gefüge zwischen Personen definiert wird. In genuin japanischen Texten werden sie nur selten verwendet, statt dessen sind darin häufiger als im Deutschen Namen oder Titel genannt.²⁹ Die von Mori gewählten Bezeichnungen der ersten und zweiten Person Singular *ore* bzw. *onore*, *unu*, *ki sama* und

28 Darunter besonders in ‘‘Oferiya no uta’’ aus Hamlet (übertragen aus dem Deutschen) oder Goethes ‘‘Mignon’’. Zu Moris Mignon-Übersetzung s. SCHNEIDER: ‘‘Zum Literaturtausch zwischen Japan und Deutschland. Aspekte der Lyrik-Rezeption’’.

29 WIENOLD: ‘‘Translation between distant languages: The case of German and Japanese’’: 425.

o-mae werden im nächsten Abschnitt beschrieben. Sie können jedoch nur voll erfaßt werden, wenn bewußt ist, welche anderen Möglichkeiten dem Übersetzer zur Verfügung standen.³⁰

Die Interpunktion wurde in der Rückübersetzung freier gehandhabt, da die japanische eigenen Regeln folgt. Mori benutzt nur das Komma und den satzabschließenden Punkt; Ausrufezeichen und Fragezeichen waren nicht üblicher Bestandteil der Interpunktion und sind bis heute optional. Stellen, an denen inhaltlich oder beispielsweise durch die Satzschlußpartikel *yo* ein Ausruf oder Seufzer erkenntlich war oder eine Frage durch *ka* markiert wurde, sind in der Rückübersetzung mit entsprechenden Satzzeichen versehen.

Die Transkription ließ sich nicht immer eindeutig bewerkstelligen. Ein Beispiel ist die Selbstbezeichnung Faustens, das Zeichen 己, für das sich im *Nihon kokugo daijiten* 14 Lesungen finden. *Onore* ist die wahrscheinlichste, doch erweist sich in der Sprech- und Aufführungssituation *ore* als angemessener, da ein wiederholtes *onore* unnatürlich klingt.

Obgleich die japanische Schrift zur Kennzeichnung der Aussprache und in manchen Fällen zur Ergänzung zusätzlicher Bedeutungsebenen die Möglichkeit bietet, *furigana* zu notieren,³¹ nutzt Mori sie nur spärlich und lediglich als Lesehilfe. In der Übersetzung der Wörter „Magister“ und „Doktor“ von Machii begegnet uns zumindest ein Fall, in dem nicht die japanische Aussprache, sondern die deutsche Aussprache über die japanische Schrift gelegt wird.

Versuche, ein europäischen Sprachen entlehntes Versmaß mit betonten und unbetonten Silben im Chinesischen aufzuspüren, liegen beispielsweise von Cyril BIRCH³² (für XU Zhimo) und Ingo SCHÄFER³³ (für Guo Moruo) vor. Andere Wissenschaftler gehen davon aus, daß eine derartige Rhythmisierung in der Sprache nicht möglich oder sinnvoll ist.³⁴ Rhythmus und Versmaß tradi-

30 Eine Auswahl der wichtigsten personalen Demonstrativa und ihrer Funktionen und sozialen Wertungen in LEWIN: *Abriß der japanischen Grammatik auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*: 52–56.

31 Siehe MAY: „Sprachliche Funktion und stilistische Möglichkeiten der Furigana-Doppelschreibung in der japanischen Literatur“.

32 BIRCH: „English and Chinese Metres in Hsü Chih-Mo“: 266.

33 SCHÄFER: „Rhythmen der Städte: Guo Moruos Gedicht ‘Ausblick vom Fudetateyama’ im Vergleich mit Carl Sandburgs ‘Chicago’“.

34 Birch stützt sich auf sein Gehör und die Tonaufnahme einer Muttersprachlerin. BIRCH: „English and Chinese Metres in Hsü Chih-Mo“: 258, Schäfer benutzt das *Große Russisch-Chinesische Wörterbuch* von I. M. OSHANIN. In ihrer Untersuchung der Gedichte Xu Zhimos

tioneller chinesischer Lyrik wird einerseits über die Silbenzahl, andererseits über ein Schema der Tonfolge (*pingze*) konstituiert.³⁵ Beides wird von Guo im untersuchten Abschnitt außer acht gelassen, an anderen Stellen (z.B. bei seiner Übertragung vom *König von Thule*) wendet er Silbenzahlen als Stilmittel jedoch an. Weder Mori noch Guo haben im untersuchten Abschnitt das Goethesche Versmaß zu imitieren versucht. Für die Übertragung von *Faust* ist das Fehlen von Versmaßen europäischen Stils jedoch mit besonders hohen Verlusten verbunden, da Goethe Knittelverse, Blankverse, Madrigalverse, Trimeter, Alexandriner und andere bewußt einsetzt, um unterschiedliche Stimmungen zu erzeugen.

Da die chinesische Dichtung Reime kennt, hat Guo keine Schwierigkeiten, den Eingangsmonolog vollständig in gereimter Form zu präsentieren. Wechselnde Benutzung männlicher und weiblicher Reime ist jedoch unüblich³⁶ – gereimt wird Zeichen für Zeichen und damit einsilbig.

Obwohl sich für das Chinesische Personalpronomina ausmachen lassen, werden sie in der Dichtung sparsam verwendet, so daß auch in der Rückübersetzung grammatisch zwingende Subjekte – gekennzeichnet durch eckige Klammern – ergänzt werden mußten. Eine Varianz wie in der japanischen Sprache gibt es nicht.

Guo war einer der ersten Literaten, die in China Interpunktion wie Ausrufezeichen, Fragezeichen, Doppelpunkt und Semikolon nutzten. Die von anderen Dichtern zu Beginn meist willkürlich oder nur als graphische Elemente verwendeten Satzzeichen setzte er wirkungsvoll ein. Seine Zeichensetzung konnte daher – mit Ausnahme des Doppelpunktes – weitgehend übernommen werden. Offensichtlich benutzt Guo Doppelpunkte in der englischen Tradition, die dem deutschen Semikolon insofern entsprechen, als sie Sätze voneinander abtrennen.³⁷ In der Rückübersetzung wurde dann ein Semikolon gewählt.

Während Schriftzeichen im Chinesischen verhältnismäßig selten verschiedene Aussprachen haben, sind es vor allem die Interjektionen, die nicht mit eindeutigen Tonzeichen zu belegen sind. Für Guos Übersetzung merkt Yang

zeigt Ruth Cremerius überzeugend, daß es schwer bis unmöglich ist, ein Versmaß objektiv festzustellen. CREMERIUS: *Das poetische Hauptwerk des Xu Zhimo (1897–1931)*: 57–62. Qian stimmt mit ihr überein. QIAN: “Kommentare eines Faust-Übersetzers”: 152.

35 CREMERIUS: *Das poetische Hauptwerk des Xu Zhimo (1897–1931)*: 33.

36 QIAN: “Kommentare eines Faust-Übersetzers”: 154–55.

37 Dazu in der 16. Auflage des *Chicago Manual of Style*: “Between independent clauses it [= the colon] functions much like a semicolon”: 326–27.

an, daß sie teilweise im Dialekt von Sichuan verfaßt worden sei.³⁸ Bei der Transkription wurde die Standardaussprache zugrunde gelegt.

Da weder das Japanische noch das Chinesische Artikel besitzen, haben sie nicht die Möglichkeit, prägnant zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem zu unterscheiden. Während es in der Regel keinen wortinhärenten Plural gibt, besteht durch Zusätze wie Zahlwörter, Wortdopplungen oder -endungen die Möglichkeit, eine Mehrzahl auszudrücken, doch geschieht das, wo nicht Zwang zur Präzision besteht, selten in Dichtung und gesprochener Sprache. Gleich von Anfang an erschweren diese beiden Merkmale die Übertragung. (Faust vor *einem* Tisch oder vor *dem* Tisch? Oder gar vor *Tischen* oder *den Tischen*?) Da davon ausgegangen werden kann, daß beide Übersetzer sich an Goethe orientierten und in den meisten Fällen auch der Kontext dafür spricht, wurde an solchen Konfliktstellen entschieden, wieder zur Goetheschen Formulierung zurückzukehren (d.h. hier vor *dem Tisch*).

Die jeweils ersten Wörter von Goethes Versen sind, unabhängig von Wortart und Stellung im Satz, in Majuskeln geschrieben, was den klassischen Gepflogenheiten der deutschen Dichtung entspricht. Da weder der japanische noch der chinesische Zeichensatz Groß- und Kleinschreibung kennt, wurde darauf in der Rückübersetzung verzichtet und nur bei Satzanfängen oder Substantiven auf Majuskeln zurückgegriffen.

38 YANG: *Goethe in China*: 118.

Moris Übersetzung

Der Tragödie erster Teil
Nacht

*In einem hochgewölbten engen gotischen Zimmer Faust
unruhig auf seinem Sessel am Pulte.*

悲壯劇の第一部
夜

狭き、ゴチック式の室の、高き圓天井の下に、ファウストは
不安なる態度にて、卓を前にし、椅子に坐してゐる。

Hisōgeki no dai ichi bu
Yoru

Semaki, *gochikku* SHIKI no SHITSU no, takaki maru TENJŌ no shita ni, *Fausuto* wa
FUAN naru TAIDO nite, TAKU o mae ni shi, ISU ni ZA shite iru

Des Trauerspiels erster Teil
Nacht

Unter dem Gewölbe eines engen, gotischen Zimmers sitzt Faust
unruhig vor dem Tisch auf dem Stuhl.

Zum Übersetzungszeitpunkt war die Übertragung des Wortes “Tragödie” noch nicht eindeutig festgelegt; der heute gebräuchliche Ausdruck lautet *higeki* 悲劇 (“trauriges Schauspiel”). Moris Wahl von *hisōgeki* 悲壯劇 betont “Mut in einer traurigen Situation” (NKD). In seiner Übersetzung von 1904 benutzt Takahashi bereits *higeki*; Machii (1912) schreibt lediglich *dai ichi jō* 第一場 (erste Szene); Ikeuchi (2004), der *Faust*, ebenso wie Machii, nicht in Verse, sondern in Prosa übersetzt, entscheidet sich wieder für *higeki*.

Den Namen “Faust” behält Mori lautlich ohne Bedeutungsfestlegung bei, wie es durch den Einsatz von Kanji anstelle von Katakana möglich gewesen wäre.

Die Bühnenanweisungen bieten Schwierigkeiten in den Realia: *Taku* 卓 ist eine allgemeine Bezeichnung für “Tisch”, da es für “Pult” – einen Tisch oder Tischaufsatz mit schräger Schreib- oder Lesefläche (MK), wie er auch auf dem von Goethe in Auftrag gegebenen Faust-Bild von Lips zu sehen ist – zu Moris Zeiten keine Entsprechung gab (AK).

Es ist zu vermuten, daß Goethe mit “Sessel” keinen im heutigen Sinne (gepolstert, mit Armlehnen), sondern ein härteres Sitzmöbel benannte, das zu einem Arbeitsplatz mit Pult gehört. Auch Mori hat, obwohl es in seiner Zeit bereits Sessel gab, unter dem Namen *hijikake isu* 肘掛け椅子, “Armlehnen-

Stuhl”), den bloßen Stuhl 椅子 (*isu*) herangezogen. Takahashi und Ikeuchi benutzen ebenfalls *isu*, während Machii das Möbelstück ganz ausläßt.

Das in der für Fremdwörter üblichen Katakana-Schrift übertragene *gochikku* ゴチツク für “gotisch” stammt aus dem Deutschen; der erste Nachweis dafür findet sich laut NKD 1897. Die anderen Übersetzer stimmen mit Mori überein. Dem Kommentar der Frankfurter Ausgabe zufolge ist das Wort hier negativ bestimmt als “disparat zusammengestoppelt und überladen, dumpf und beklemmend, naturfern” (SW, 208) – eine Bedeutung, die durch die japanische Version kaum ausgedrückt wird.

FAUST: 354

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.

ファウスト
はてさて、己は哲學も
法學も醫學も
あらずもがなの神學も
熱心に勉強して、底の底まで研究した。

Fausuto

Hatesate, ore wa TETSUGAKU mo
HOGAKU mo IGAKU mo
arazu mo gana no SHINGAKU mo
NESSHIN ni BENKYŌ shite, soko no soko made KENKYŪ shita.

Faust:

Ach, ich habe Philosophie
wie auch Jura, auch Medizin
und auch die unnötige Theologie
fleißig studiert und bis auf den Grund des Grundes erforscht.

Goethe beginnt den Knittelvers mit unregelmäßiger, auch fehlender Füllung der Senkungen bei unregelmäßigem oder fehlendem Auftakt. Dieses Versmaß hatte zum Entstehungszeitpunkt noch einen primitiv-ulkigen Klang, der mittlerweile verloren gegangen ist (SW, 210). Wie oben gezeigt, verzichtet Mori sowohl auf Reime als auch auf ein Versmaß und gestaltet seinen Text in natürlichem Sprechrhythmus (AK). Die Zeilen sind, den Anforderungen des Inhalts entsprechend, unterschiedlich lang, doch werden deren Anzahl und Inhalt mit großer Genauigkeit übernommen.

“Hatesate” はてさて ist ein Ausruf der Ergriffenheit oder Überraschung und kann auch, wie hier, resignierend genutzt werden. Mit der Wahl dieses Wortes lehnt Mori sich an japanische Theatertraditionen an.

Die Ausdrücke *tetsugaku* 哲學 (“Studium der Weisen”, Philosophie), *hōgaku* 法學 (“Studium der Gesetze”, Jura) und *igaku* 醫學 (“Studium der Heilung”, Medizin) werden in allen vier Übersetzungen verwendet.³⁹ Letztere zwei scheinen dem Deutschen zu entsprechen, *tetsugaku* muß differenzierter betrachtet werden. Zuerst gebraucht von NISHI Amane, setzte es sich 1877 als offizieller Name für das Fach Philosophie an der späteren Universität Tokyo durch.⁴⁰ Wie Kimura bemerkt, verstand man darunter allerdings “fast notwendig [...] die deutsche Philosophie seit Kant”, während die Figur Faust jedoch, wie zu vermuten ist, die *artes liberales* (Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) des mittelalterlichen Universitätssystems studierte.⁴¹ (Interessanterweise fällt für die Zeitgenossen Moris auch japanische Philosophie nicht unter *tetsugaku*.) Obwohl das Wort ebenso wie *hōgaku* und *igaku* mit *mo* も (auch) gekennzeichnet ist, würde ein “sowohl” oder “auch” im Deutschen stärker wirken, weswegen darauf verzichtet wurde.

Arazu mo gana あらずもかな bedeutet “[es wäre besser,] wenn es [x] nicht gäbe”. Weitere Übersetzungen wären “überflüssig” oder “belanglos”. Während bei Goethe offen bleibt, warum Faust sein Studium der Theologie bedauert, schreibt Mori, daß sie überflüssig sei – hier zeigt sich erstmals der erklärende, teilweise verstärkende Charakter von Moris Übersetzung. Im seinem “Korrekturheft” 訂正稿本 (*teisei kōhon*), mit dem er vermutlich zum Druck gegangen ist, findet sich die Verbesserung: *arazu mo gana no* anstelle von *omoni ni kozuke no* 重荷に小附の (belastende zusätzliche Bürde).

Takahashi umschreibt die Passage mit: *mata kanashii kana ya shingaku o mo* 又哀い哉や神学をも⁴² (auch ach, bedauernswert, die Theologie), Machii formulierte ähnlich: *sore ni kanashi ya shingaku* 夫れに悲哉神学 (darüber hinaus ach, bedauernswert, die Theologie); Ikeuchi läßt das Wort aus und schreibt nur *shingaku nanzo mo kiwameyō to shita* 神学なんぞも究めようとした (habe auch Theologie und dererlei versucht zu ergründen).

39 Ikeuchi versteht *tetsugaku* mit einer Anmerkung.

40 OHASHI: “Übersetzung als Problem der japanischen Moderne”: 289.

41 KIMURA: *Jenseits von Weimar*: 346.

42 Das *ya* ist möglicherweise ein Druckfehler.

Der Ausdruck *shingaku* 神學 (Studium Gottes / Studium der Götter) kann zwar auch mit Bezug auf den Shinto-Glauben verwendet werden, steht aber vor allem für die christliche Theologie (NKD).

Da steh ich nun, ich armer Tor! 358

Und bin so klug als wie zuvor;

Heiße Magister, heiße Doktor gar,

Und ziehe schon an die zehen Jahr,

さうしてこゝにかうしてゐる。氣の毒な、馬鹿な己だな。

その癖なんにもしなかつた昔より、ちつともえらくはなつてゐない。

マギステルでござるの、ドクトルでござるのと學位倒れで、

もう彼此十年が間、

Sō shite koko ni kō shite iru. KI no DOKU na, BAKA na ore da na.

Sono kuse nanni mo shinakatta mukashi yori, chitto mo eraku wa natte inai.

Magisuteru de gozaru no, dokutoru de gozaru no to GAKUI daore de,

mō kare kore JŪ NEN ga aida,

Und hier bin [ich] so. Bemitleidenswert und närrisch.

Dennoch als früher, da [ich] nichts getan habe, kein bißchen bedeutender.

Die hohlen Grade Magister und Doktor besitze [ich],

und schon bald zehn Jahre,

“Da steh’ ich nun” verwandelt Mori in eine umgangssprachliche Formulierung, die mit “hier bin [ich] so” oder auch “hier mache [ich] so” übersetzt werden kann und dem deutschen “Da steh ich nun” ähnelt. Takahashi verwandelt wörtlich und damit nicht idiomatisch in: *ima koko ni tatsu* 今此に立つ (jetzt stehe [ich] hier); Machii schreibt: *koko ni iru* 茲處に居る ([ich] bin hier). Ikeuchi läßt die Übersetzung aus.

Ki no doku 氣の毒 bedeutet “arm”, “bemitleidenswert”, “erbärmlich”.

Die Konstruktion macht das personale Demonstrativum *ore* zum Objekt, wörtlich: “bemitleidenswertes, närrisches Ich”. Da dies im Deutschen ungewöhnlich ist, wurden nur die Adjektive beibehalten; das Personalpronomen steht statt dessen im vorangegangenen Satz. Die Satzendpartikel *na* な markiert die Nachdenklichkeit des Selbstgesprächs.

Der Teilsatz “da [ich] nichts getan habe” wurde von Mori ergänzt und findet sich auch in anderen Übersetzungen, da er das Verständnis erleichtert.

“Klug” ist eine Nebenbedeutung von *eraku* えらく; Hauptbedeutungen umfassen “außergewöhnlich”, “furchtbar”, “unerwartet”, “groß”, “von hohem gesellschaftlichen Status” und “prächtig”. Vermutlich ist hier “bedeutend” oder “erhaben” gemeint, die jedoch nicht ganz mit dem deutschen Wort übereinstimmend. (Klugheit als Gegenstück zu Torheit bezeichnet die Wahl ver-

ständiger, d.h. zum Ziel führender Mittel, MK.) Die Bedeutung verschiebt sich vom ursprünglichen persönlichen Erkenntnisgewinn zu gesellschaftlicher Anerkennung.

Die Fremdwörter “Magister” und “Doktor”, die Mori lautlich übernimmt, gehörten nicht zum Allgemeinwissen. Das ergänzte *gakui* 學位, also “akademischer Grad”, behebt dieses Problem. Takahashi bleibt bei den geläufigen Wörtern *sensei* 先生 (Lehrer) und *hakushi* 博士 (Doktor); Machii benutzt ebenfalls *sensei* und *hakushi*, versteht sie jedoch durch Furigana mit den Lesungen *majisuteru* まじすてる bzw. *dokutoru* どくとり, also mit Verlautlichungen der deutschen Wörter. Ikeuchi dürfte diese Passage weniger Probleme bereitet haben, da sich im Sprachgebrauch inzwischen die Ausdrücke *shūshi* 修士 (Magister) und *hakushi* 博士 (Doktor) durchgesetzt hatten.

Goethes auszeichnendes “gar” in Vers 359 fällt zwar weg, doch durch die Aufreihung der beiden Grade entsteht auch im Japanischen ein Eindruck von Steigerung.

Anstelle der im restlichen Text bevorzugt benutzten Kopula *da* だ wählte Mori zur Markierung der Wörter “Magister” und “Doktor” *de gozaru* でござる, was durch den Grad an erlesener Bescheidenheit einen ironisierenden Unterton trägt.

Taore 倒れ bedeutet, etwas nur dem Namen nach zu haben, ohne wirklich heranzureichen – in der Rückübersetzung wurde es mit “hohl” übertragen.

In Moris Korrekturheft verbesserte er “sieben Jahre” zu “zehn Jahre”.

Herauf, herab und quer und krumm, 362

Meine Schüler an der Nase herum –

Und sehe, daß wir nichts wissen können!

Das will mir schier das Herz verbrennen.

吊り上げたり、引き卸したり、豎横十文字に、

學生どもの鼻柱を撮まんで引き廻してゐる。

そして己達に何も知れるものではないと、己は見てゐるのだ。

それを思へば、殆どこの胸が焦げさうだ。

tsuri agetari, hiki oroshitari, TATE YOKO JU MON JI ni,

GAKUSEI domo no hanabashira o tsumande hikimawashite iru.

Soshite ore TACHI ni nani mo shireru mono de wa nai to, ore wa mite iru no da.

Sore o omoeba, hotondo kono mune ga kogesō da.

Herauf, herab, längs und quer im Kreuz,

ziehe [ich] die Nasenrücken der Studenten herum.

Und daß es nichts gibt, das wir wissen können, sehe ich.

Denk [ich] daran, verbrennt meine Brust beinah.

Zur Übertragung von “Herauf, herab und quer und krumm” wählt Mori *jū monji* 十文字, das eigentlich die Bedeutung “das Schriftzeichen 10” trägt, welches einem Kreuz gleicht: 十. Da das Japanische das Sprichwort “an der Nase herumführen” mit der Bedeutung “zum Narren halten” nicht besitzt, entsteht beim Leser ein etwas anderer Eindruck: Anstelle der Information, daß Faust die Studenten mit Nichtigem triziert oder täuscht, bietet sich das Bild eines strengen Lehrers. Die Möglichkeit, die Passage idiomatisch zu fassen, wird auch von den anderen Übersetzern nicht genutzt: Takahashi läßt die Nase aus: *gakusei o hiki mawaseri* 學生を曳まはせり (die Schüler herumziehen); Machii schreibt: *gakusei o hana de ashirate kita* 学生を鼻で待遇つて来た (die Schüler an der Nase herumführend herablassend behandeln); Ikeuchi lehnt sich wieder an Mori an: *gakusei domo no hanazura o tate yoko jū monji ni hiki mawashite kita* 学生どもの鼻づらを縦よこ十文字にひきまわしてきた (die Nasenspitzen der Schüler lang und quer im Kreuz umherziehen).

Anstelle der Wiedergabe des Wortes “Herz” entscheidet sich Mori für “meine Brust” (wörtlich: “diese Brust”). Die am häufigsten genutzte Entsprechung lautet *kokoro* 心, dessen Bedeutungen eine breite Spanne umfassen: Herz, Geist, Gemüt, Gefühl, Wille und Seele.⁴³ Von den anderen Übersetzern nutzt es nur Takahashi: *waga kokoro* 吾心 (mein Herz), Machii und Ikeuchi entscheiden sich für eine idiomatische Umsetzung der Passage. Machii schreibt *gō ga nieru* 業が煮える (wörtlich: “kocht das Karma”; eine Redewendung, die Ärger darüber beschreibt, daß Dinge außerhalb der eigenen Kontrolle stehen und nicht verlaufen, wie man es wünscht), und Ikeuchi: *sore o omou to, ite mo tatte mo irarenai* それを思うと、いてもたってもいられない (wenn ich das denke, werde ich unruhig; wörtlich: “kann ich weder sitzen noch stehen”).

Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen, 366
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel –

勿論世間でドクトルだ、マギステルだ、學者だ、牧師だと云ふ、
一切の馬鹿者どもに較べれば、己の方が氣は利いてゐる。
己は疑惑に悩まされるやうなことはない。
地獄も悪魔もこわくはない。

MOCHIRON SEKEN de *dokutoru* da, *magisuteru* da, GAKUSHA da, BOKUSHI da to iu,
ISSAI NO BAKA mono domo ni kurabereba, ore no HŌ ga KI wa kiite iru.

43 WIENOLD: “Translation between distant languages: The case of German and Japanese”: 424.

Ore wa GIWAKU ni nayamasareru YÔ na koto wa nai.

JIGOKU mo AKUMA mo kowaku wa nai.

Natürlich, die man in der Welt Doktoren, Magister, Gelehrte und Pastoren nennt,
mit diesen ganzen Narren verglichen bin ich gescheiter.

Nichts läßt mich an Zweifeln leiden.

Weder Hölle noch Teufel fürchte [ich].

Goethes "Schreiber" sind laut SW (212) Schreiblehrer, Schulhalter, alternativ rechtsgelehrte Kanzlei-, Stadt- oder Gerichtsschreiber; laut BA (8: 805) handelt es sich dabei um Juristen oder allgemein weltliche Beamte, wofür 學者 eine mögliche Entsprechung ist. Alle drei weiteren Übersetzer stimmen mit Mori überein. In der *Faust*-Ausgabe von Reclam, die er nutzte, findet sich zu dem Wort die Notiz: "der irgendeiner Wissenssch. beflissene".

Der abfällige Beigeschmack von "Pfaffen" – seit Luther ein Wort, das nur noch im verächtlichen Sinne gebraucht wird (MK) – kann im Japanischen nicht wiedergegeben werden. Die Bezeichnung *bokushi* 牧師 ("Hirte", "Pastor") ist wertneutral und steht eher für protestantische Geistliche, was nicht ganz ins Bild paßt, da in der Zeit, zu der *Faust* spielt, die Reformationsbewegung noch nicht eingesetzt hat. Die Rückübersetzung nutzt "Pastoren", da es vornehmlich im evangelischen Zusammenhang verwendet wird. Machii gebraucht ebenso *bokushi*; Takahashi wählt den in weltlichen und geistlichen Zusammenhängen passenden Ausdruck *kyōshi hai* 教師輩 (Lehrer einer [Religions]lehre); Ikeuchi weicht auf das noch weiter gefaßte *sensei* 先生 (Lehrer) aus.

Das Wort "Skrupel" (MK: Anstoß, Zweifel, Bedenken) berücksichtigt Mori nicht.

Jigoku 地獄 ist eine der "sechs Welten" des Buddhismus, wird aber ebenso für die christliche Hölle verwendet. Auch *akuma* 惡魔 ist nicht erst für den christlichen Teufel entwickelt worden, wird heute aber auch dafür gebraucht. Ursprünglich fand das Wort im Buddhismus Anwendung und stand für "Dämon" bzw. "böse Gottheit / böser Geist". Die vier Übersetzer sind sich in ihrer Übertragung einig.

Dafür ist mir auch alle Freud entrissen, 370

Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,

Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,

Die Menschen zu bessern und zu bekehren.

その代わり己には一切の歡喜がなくなつた。

一廉の事を知つてゐると云ふ自惚もなく、

人間を改良するやうに、濟度するやうに、
教へることが出來ようと云ふ自惚もない。

Sono kawari ore ni wa ISSAI no KANKI ga naku natta.
Hito kado no koto o shitte iru to iu unubore mo naku,
NINGEN o KAIRYŌ suru YŌ ni, SAIDO suru YŌ ni,
oshieru koto ga deki yō to iu unubore mo nai.

Dafür ist mir alle Freude verlorengegangen.
Sowohl etwas Brauchbares zu wissen, bilde [ich] mir nicht ein;
um die Menschheit zu bessern, um [sie] zu retten,
[sie] lehren zu können, bilde [ich] mir auch nicht ein.

Moris *naku natta* なくなつた wirkt weniger stark als Goethes “entrissen”.

Durch die Angleichung der Rückübersetzung an den japanischen Satzbau unter Berücksichtigung des *yōni* やうに (um zu...) ergibt sich auf der deutschen Seite ein Konstrukt, dessen Inhalt, gewöhnlicher formuliert, lautet: “Ich bilde mir auch nicht ein, die Menschheit lehren zu können, um sie zu bessern und zu retten”.

Auch *saido* 濟度 ist ein Begriff aus dem Buddhismus, der für die Rettung von Menschen in schwieriger Lage und das Führen zur Erleuchtung steht. Im außerbuddhistischem Zusammenhang kann er auch “retten” oder “erlösen” bedeuten. Hier korrespondiert er mit Goethes “bekehren”.

Auch hab ich weder Gut noch Geld, 374
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt;
Es möchte kein Hund so länger leben!
Drum hab ich mich der Magie ergeben,
それに己は金も品物も持つてゐず、
世間の榮華や名聞も持つてゐない。
此上かうしてゐると云つたら、狗もかぶりを振るだらう。
それで靈^{れい}の威力や啓示で、

Sore ni ore wa kane mo shina mono mo motte izu,
SEKEN no EIGA ya MYŌMON mo motte inai.
Kono ue kō shite iro to ittara, inu mo kaburi o furu darō.
Sore de REI no IRYOKU ya KEIJI de,

Zudem habe ich weder Geld noch Waren,
noch habe [ich] Herrlichkeit oder Ehre der Welt.
Würde man dann noch sagen: Sei so!, würde wohl selbst ein Hund
den Kopf schütteln.
Deswegen dachte [ich mir], wie mit Geister Kraft oder Offenbarung

Shinamono 品物 (Waren) schließt Grundbesitz nicht ein (NKD), der allerdings die Hauptbedeutung des Wortes “Gut” ausmacht (MK).

Vers 376, von Mori mit dem kopfschüttelnden Hund etwas abgeschwächt formuliert, überträgt Takahashi: *inu da mo kakute wa kore yori nagaku wa ikiji* 犬だも斯くては是より長くは生きじ (selbst ein Hund möchte so nicht länger leben), Machii: *inu de sae seizon o negaumi* 犬でさへ生存を願ふまい (selbst ein Hund wird wohl nicht nach Leben wünschen) und Ikeuchi: *inu datte, kore ijō ikiru no wa mappira da to iu daro* 犬だって、これ以上生きるのはまっぴらだというだろ (selbst ein Hund will keinesfalls noch weiter leben).

Die Inhalte der Verse 377–379 gibt Mori in veränderter Reihenfolge wieder. An dieser Stelle taucht zum ersten Mal im gewählten Abschnitt das Wort “Geist” auf, das verschiedene Bedeutungen besitzt⁴⁴ und von Goethe in nicht eindeutiger Weise verwendet wird. Zur Übertragung des Wortes “Geist” benutzt er hier und im folgenden *rei* 霊. Kimura schreibt dazu:

Mit einer völlig anderen religiösen Vorstellungswelt, die aus der Vermengung des einheimischen Shintoismus und des aus Indien über China eingeführten Buddhismus entstanden ist, haben die nichtchristlichen Japaner kaum Zugang zur Geisterwelt im *Faust*. Dazu kommt wieder die Sprachschwierigkeit, weil das Wort “Geist” zweierlei japanische Entsprechungswörter zuläßt: entweder “rei” oder “seishin”. Das eine Wort bewegt sich im Sinnbezirk des Animismus und der Totenwelt, während das andere das intellektuelle Denkvermögen des Menschen bezeichnet. [...] Normalerweise wird man sonst unter dem Wort “Geist” zuerst Naturgeister, dann die Dämonen in der Unterwelt und zuletzt die Seelen der Toten verstehen. Für die Japaner bedeutet aber das Wort “rei” in erster Linie die Seelen der Toten und erst dann Geister im animistischen Sinne oder böse Geister irdischer Art.⁴⁵

In der Wahl von *rei*, also “(Toten-)Geist”, die wenig zu Goethes Naturgeist zu passen scheint, stimmt nur Ikeuchi mit Mori überein. Takahashi schreibt: *shinrei no chikara to kuchi* 神霊の力と口 (Geistes / Gottes Kraft und Mund); Machii: *hitori yōsei no chikara to kuchi* 獨り妖精の力と口 (eines Naturgeistes Kraft und Mund) und Ikeuchi: *rei no chikara o kari, rei no kuchi o tōshite* 霊の力を借り、霊の口を通して (Geistes Kraft leihen und durch Geistes Mund). Während Goethes “Mund” auf anschauliche Weise die Worte des Geistes um-

44 Siehe auch Grimmsches Wörterbuch, Band 5: 2623–742. Relevant für Goethes *Faust* sind vor allem die Bedeutungen von Geist als übernatürliches Wesen, Geist als Verstandeskraft, denkendes Bewußtsein und Geist als Gesinnung.

45 Ebenda: 167.

schreibt und die anderen Übersetzer sich auch für die Übernahme entscheiden, hat Mori das abstrakte *keiji* 啓示 (Offenbarung) gewählt.

In der letzten Zeile der obigen vier Verse der Rückübersetzung ist ein Inhalt der im Japanischen erst noch kommenden Zeile vorgezogen: “dachte [ich mir]” korrespondiert mit *to omotte* と思つて.

Ob mir durch Geistes Kraft und Mund 378

Nicht manch Geheimnis würde kund;

Daß ich nicht mehr, mit saurem Schweiß,

Zu sagen brauche was ich nicht weiß;

いくらか祕密が己に分からうかと思つて、

己は魔法に這入った。

その祕密が分かつたら、辛酸の汗を流して、

うぬが知らぬ事を人に言わいでも済もうと思つたのだ。

ikura ka HIMITSU ga ore ni wakarō ka to omotte,

ore wa MAHO ni haitta.

Sono HIMITSU ga wakattara, SHINSAN no ase o nagashite,

unu ga shiranu koto o hito ni iwaide mo sumō to omotta no da.

mir einige Geheimnisse verständlich würden,

und ich bin in die Magie gegangen.

Verstehst [du] diese Geheimnisse, kannst [du] aufhören, sauren Schweiß vergießend,

Dinge, die du nicht weißt, den Menschen zu erzählen.

Die Formulierung “mit saurem Schweiß”, die Goethe aus dem Buch *Jesus Sirach*, Kap. 14, Vers 15, entnommen hat (BA 8: 805), überträgt Mori mit dem Wort *shinsan no ase* 辛酸の汗. *Shinsan* läßt sich mit “mühsam” übersetzen; sein zweites Zeichen bedeutet jedoch auch “Säure”.

An dieser Stelle wählt Mori für Faust erstmals als Selbstbezeichnung *unu* うぬ anstatt *ore* 己, das sowohl für die erste als auch zweite Person Singular stehen kann. Es wird meist verachtend oder beschimpfend verwendet und erzeugt ein Gefühl der Selbst-Distanzierung, was in der Rückübersetzung lediglich mit der zweiten Person Singular wiedergegeben wurde.

Daß ich erkenne, was die Welt 382

Im Innersten zusammenhält,

Schau alle Wirkenskraft und Samen,

Und tu nicht mehr in Worten kramen.

一體この世界を奥の奥で統べているのは何か。

それが知りたい。そこで働いている一切の力、一切の種子^{しゆし}は何か。

それが見たい。それを知つて、それを見たら、

無用の舌を弄せないでも済もうと思つたのだ。

ITTAI kono SEKAI o OKU no OKU de subete iru no wa nani ka.
 Sore ga shiritai. Soko de hataraitte iru ISSAI no chikara, ISSAI no SHUSHI wa nani ka.
 Sore ga mitai. Sore o shitte, sore o mitara,
 MUYO no shita o rō senai de mo sumō to omotta no da.
 Was ist es, das diese Welt eigentlich in den tiefsten Tiefen verbindet?
 Das will [ich] wissen. Was ist all die dort wirkende Kraft, was sind alle Samen?
 Das will [ich] sehen. Wüßte [ich] das und sähe [ich] das,
 könnte [ich] aufhören, meine unnütze Zunge spielen zu lassen.

In den Versen 383–385 ließe sich auch das “du” der vorangegangenen Verse aufnehmen; die erste Person erscheint jedoch im Zusammenhang mit dem Voluntativ natürlicher.

Für das Verb *hataraku* 働く, hier übersetzt mit “wirken”, lassen sich über zehn Entsprechungen finden, darunter “arbeiten”, “bewegen”, “handeln”, “(geistig) aktiv sein”, “funktionieren”, “sich (für andere) anstrengen”, “nützlich sein”.

In der Reclam-Ausgabe, die Mori für seine Übersetzung nutzte, schrieb er neben das Wort “Samen”⁴⁶ die Notiz: “萬物元素 (Urstoff)”. *Banbutsu* 萬物 (wörtlich “zehntausend Wesen / Dinge”) bedeutet “alle Wesen / Dinge” oder “alles”; *genso* 元素 sind die kleinsten, unteilbaren Stoffe, beispielsweise in buddhistischen Schriften die “Elemente” Erde, Wasser, Feuer und Wind. Letztlich entscheidet er sich jedoch für eine wörtliche Übernahme.

Die Formulierung “in Worten kramen” ist schwer zu übersetzen, da sie keine feststehende Redewendung ist, sondern mittels der ungewöhnlichen Kombination umgangssprachlicher Wörter ein dem Muttersprachler leicht verständliches Bild bietet. Moris *rō suru* 弄する bedeutet einerseits “zum Narren halten”, “foppen”, andererseits “mit etwas spielen” und “eigensinnig manipulieren” (NKD). Darüber hinaus ist es mit der Bedeutung “handeln” belegt.⁴⁷ Eine Untersuchung seines Werkes zeigt jedoch, daß Goethe das Verb ausschließlich in seiner Bedeutung “wühlend suchend” verwendet.⁴⁸ Takahashi mißversteht und

46 Goethe wählte dieses Wort im Sinne von “Urstoffe” nach einer Formulierung von Paracelsus (secretum magicum de lapide philosophorum): “Aller Elementen Grund und Fundament ist Terra [...]; diese hat in sich den Saamen und Würckung krafft aller ding” (BA 8: 805).

47 Im Grimmschen Wörterbuch finden sich seine Bedeutungen in folgender Reihenfolge: 1) “handeln”, 2) “kaufen”, 3) “mit waren hantieren, mit kram hantieren”, 4) “in ordnung stellen, wählen, umstellen”, 5) “ordnung machend, sichtigend, besonders vom wühlenden suchen”.

48 Um einige Beispiele zu nennen: “Er kramte den Abend noch viel in seinen Papieren, zerriß vieles und warf’s in den Ofen [...]” BA 6, *Die Leiden des jungen Werther*: 115; “Mutter, Ihr

schreibt: *mata kūgen kyoji o "shōbai" ni seji* 復空言虚辭を「商賣」にせじ (will nicht wieder mit leeren Worten und Lügen "handeln"), wobei die Anführungszeichen, mit denen er *shōbai* (Handel) einfaßt, von der Verlegenheit zeugen, in die die Formulierung ihn gebracht zu haben scheint. Machii schreibt ähnlich: *mohaya kūkyo no gengo o shōbai suru toki de nai* 最早空虚の言語を商賣する時でない (nie wieder kommt die Zeit, mit hohlen Worten zu handeln), Ikeuchi übersetzt freier: *sō nareba jibun de mo tonto wakaranu koto o, ōase kaite shaberi tateru made mo nakarō* そうなれば自分でもとんとわからぬことを、大汗かいてしゃべり立てるまでもなかろう (dann werde ich wohl nicht mir selbst völlig unverständene Dinge stark schwitzend schwatzen).

Mori gibt den Zeilen durch gleichlautende Versenden Struktur. Wenn auch durch die Wort-Identität nicht von Reimen gesprochen werden kann, ergibt sich doch ein wiederholender Rhythmus (beginnend mit Vers 381: *omotta no da; nani ka; nani ka; mitara; nani ka*).

O sähst du, voller Mondenschein, 386

Zum letztenmal auf meine Pein,

Den ich so manche Mitternacht

An diesem Pult herangewacht:

あゝ。空^{そら}に照つてゐる、満ちた月。

この机の傍で、己が眠らずに

眞夜中を過したのは幾度だらう。

この己の苦^{くるしみ}をお前の照すのが、今宵を^{をはり}終であれば好いに。

Ä. Sora ni tette iru, michita tsuki.

Kono tsukue no soba de, ore ga nemurazu ni

mayo naka o sugoshita no wa ikudo darō.

Kono ore no kurushimi o o-mae no terasu no ga, koyoi

o owari de areba yoi ni.

Ah! Am Himmel scheinender voller Mond.

Daß ich bei diesem Tisch schlaflos

die Mitternacht verbracht habe, wie oft war es wohl?

Diesen, meinen Schmerz zu bescheinen, hätte es heute Nacht [damit sein]

Ende, wäre es besser.

kramt so lange, die alten Stücke zu suchen / Und zu wählen". BA 3, *Herrmann und Dorothea*: 590; "Was schafft ihr hier am heiligen Platz? / Was kramt ihr in dem Kaiserschatz?" BA 8, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*: 503.

Goethe löst in Vers 386 das Metrum auf, was sich auf die vermittelte Emotion auswirkt: Der Vers wirkt weniger erregt, der Redefluß verlangsamt sich vorübergehend. Dieser Wechsel kann von Mori nicht berücksichtigt werden.

Kono この (“dieses”, “dieser”, “diese”, aus der Perspektive des Sprechers) läßt einen Bezug sowohl zu *ore* 己 (“ich”) als auch zu *kurushimi* 苦 (“Leiden”) zu. In beiden Fällen verstärkt es das jeweilige Wort.

Mit *o-mae* お前 wird ein weiteres Demonstrativum eingeführt, das für die zweite Person Singular steht. Ursprünglich ein Honorativum, drückt es zu Moris Zeiten Vertraulichkeit aus – in diesem Fall zum Mond.

Dann, über Büchern und Papier, 390
Trübsel’ger Freund, erschienst du mir!
Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,

悲しげな友よ。さう云ふ晩にお前は
色々の書物や紙の上に照つてゐた。
あゝ。お前のその可哀らしい光の下に、
高い山の背を歩くことは出来まいか。

Kanashige na tomo yo. Sō iu BAN ni o-mae wa
iroiro no SHOMOTSU ya kami no ue ni tette ita.
Ä. O-mae no sono kawairashii hikari no shita ni,
takai yama no se o aruku koto wa dekimai ka.

Betrübter Freund! An solchen Abenden schienst du
auf vielerlei Bücher und Papier.
Ah! Kann [ich] wohl nicht unter deinem, diesem lieblichen Licht
auf hohen Bergesrücken gehen?

“Dann” wurde durch *sō iu ban ni* さう云ふ晩に (an solchen Abenden) konkretisiert. In der Rückübersetzung wäre auch der Singular denkbar.

“Und” wird hier nicht durch das ausschließende *to* と, sondern das aufzählende *ya* や (Dinge wie x und y) ausgedrückt. Im folgenden wird es häufig mit “oder” übertragen.

Mit der Einfügung des bedeutungsschwachen Wortes *sono* その (“diese/r, dieses”, bezieht sich auf den Angesprochenen) wird das Gefühl einer größeren Intimität zum Gegenüber erreicht, hier zum Mond, das sich ins Deutsche nicht übertragen läßt (AK).

Ab Vers 393 endet Mori vier Zeilen in enger Folge mit *-mai ka* まいか, was wiederum eine Rhythmisierung des Leseflusses bewirkt. *Mai* ist ein Verbal-suffix dubitativer Bedeutung, die Partikel *ka* verwandelt die Phrase in eine leicht melancholische Frage.

Um Bergeshöhle mit Geistern schweben, 394
 Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
 Von allem Wissensqualm entladen,
 In deinem Tau gesund mich baden!

霊^{れい} どもと山の洞穴^{ひぎやう}のあたりを飛行することは出来まいか。
 野の上のお前の微かな影のうちに住むことは出来まいか。
 あらゆる知識の塵の中から蟬脱して、
 お前の露を浴びて體を直すことは出来まいか。

REI domo to yama no DOKETSU no atari o HIGYOSuru koto wa dekimai ka.
 No no ue no o-mae no kasuka na kage no uchi ni sumu koto wa dekimai ka.
 Arayuru CHISHIKI no chiri no naka kara SENDATSUSHite,
 o-mae no tsuyu o abite karada o naosu koto wa dekimai ka.

Kann [ich] wohl nicht mit Geistern um Bergeshöhlen fliegen?
 Kann [ich] wohl nicht auf Feldern in deinem schwachen Licht weilen?
 Kann [ich mich] wohl nicht aus aller Arten Wissensschmutz befreien,
 Mit deinem Tau übergießen und [meinen] Körper heilen?

Kusahara 草原 entspricht eher “Wiesen”, doch läßt sich *no* 野 über seine Grundbedeutung “Flur” hinaus ausweiten.

Anstelle von “Wissensqualm” schreibt Mori “Wissensschmutz” oder “Wissensstaub” (*chishiki no chiri* 知識の塵), obwohl ein Wort für Qualm, nämlich *kemuri* 煙, existiert. Die anderen Übersetzer halten sich näher an Goethe; Takahashi schreibt, mit Anmerkung versehen: *gakumon no meimu* 學問の迷霧 (“Irrnebel der Wissenschaft”), Machii: *gakumon no nōmu* 學問の濃霧 (“dichter Nebel der Wissenschaft”), und Ikeuchi: *chishiki no hokori* 知識の埃 (“Staub des Wissens”).

Sendatsu 蟬脱 (hier mit “befreien” übersetzt) ist vermutlich auch zu Moris Zeiten nur von Kennern der klassischen chinesischen Literatur zu verstehen gewesen (AK). 蟬 ist die Singzikade, die sich häutet, wofür das Zeichen 脱 (mit den Bedeutungen: “ausziehen”, “abwerfen”, “entkommen”) steht. Die sich häutenden Larven sind ein geläufiges Bild und geben Goethes “entladen” in eindrucksvoller Stärke wieder, weisen sogar auf einen Übergang in eine neue Lebensstufe hin. Darüber hinaus zählt die Zikade zu jenen “Jahreszeitenwörtern” 季語 (*kigo*), die symbolisch für den Sommer stehen und ist damit eng mit der traditionellen Lyrik verbunden.

Weh! steck ich in dem Kerker noch? 398
 Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
 Wo selbst das liebe Himmelslicht
 Trüb durch gemalte Scheiben bricht!

あゝ、せつない。己はまだ此牢室に蟄してゐるのか。
 こゝは咀はれた、鬱陶しい石壁の穴だ。
 可哀らしい空の光も、こゝへは濁つて、
 窓の硝子畫を透つて通ふのだ。

Ä, SETSUNai. Ore wa mada kono RÔSHITSU ni CHISshite iru no ka.
 Koko wa norowareta, UTTÔshii ishikabe no ana da.
 Kawairashii sora no hikari mo, koko e wa nigotte,
 mado no GARASUE o tôte kayou no da.

Ah, qualvoll! Bin ich noch in diesem Kerkerzimmer eingegraben?
 Das hier ist ein verfluchtes, bedrückendes Mauerloch.
 Auch das liebliche Licht des Himmels, hierhin sich trübend
 durchscheint [es] die Glasbilder des Fensters.

Das Verb *chis-su* 蟄す (eingraben) wird für Tiere, insbesondere Insekten benutzt, die sich zum Winterschlaf zurückziehen und korrespondiert mit dem vorangegangenen *sendatsu*.

In Moris Reclam-Ausgabe findet sich zu Vers 399 die Notiz: “das Zimmer verglichen mit dem engen Loche der Maus etc.”

Beschränkt von diesem Bücherhauf, 402
 Den Würme nagen, Staub bedeckt,
 Den, bis ans hohe Gewölb hinauf,
 Ein angeraucht Papier umsteckt;

此穴はこの積み上げた書物で狭められてゐる。
 蠹魚に食はれ、塵埃に掩はれて、
 圓天井近くまで積み上げてある。
 それに煤けた見出しの紙札が挿んである。

Kono ana wa kono tsumi ageta SHOMOTSU de sebamerarete iru.
 Shimi ni kuware, JIN'AI ni ôwarete,
 marUTENJÔ chikaku made tsumi agete aru.
 Sore ni susuketa midashi no kamifuda ga hasande aru.

Dieses Loch wird von diesen aufgehäuften Büchern eingeengt.
 Von Bücherwürmern gefressen, von Staub bedeckt,
 häufen sie sich bis nah an das Gewölbe.
 Dazu sind rußig gewordene Markierzettel hineingesteckt.

Zu Beginn des Verses 402 benutzt Mori zweimal das Demonstrativum *kono* (dieses [Bezug zum Sprecher]), doch schreibt er es einmal in der Kanji- (此), einmal in der Kanaform (この). Die Gründe hierfür können nur vermutet werden; möglicherweise steckt die Absicht dahinter, das Schriftbild nicht eintönig werden zu lassen.

Shomotsu 書物, das die erste Hälfte von Goethes “Bücherhaufen” wiedergibt, steht nicht nur für Bücher, sondern auch für andere Schriftstücke.

Shimi 蠹魚 (Bücherwurm) wird auch im Japanischen sowohl im eigentlichen wie auch im übertragenen Sinn gebraucht (NKD).

Das “angeraucht Papier”, das bei Goethe den Bücherhaufen “umsteckt”, hat einigen Übersetzern Schwierigkeiten bereitet. Gemeint ist vermutlich durch Lampenrauch geschwärztes Papier.⁴⁹ Die Bedeutungen des Wortes *midashi* 見出し, das Mori nutzt, sind vielfältig, stimmen jedoch nicht mit Goethes “Papier” überein: Gemeint sein kann ein Wörterbuch-Stichwort, eine Überschrift, Abstracts, Inhaltsverzeichnisse oder Indizes. Vermutlich sind hier Zettel zum Festhalten bestimmter Stichwörter gemeint. Takahashi und Machii interpretieren das Papier als Tapete. Takahashi schreibt: *shiheki no kami wa andan toshite* 四壁の紙は黯澹として (das Papier der vier Wände gedunkelt); Machii: *susuketa kamibari no tenjō* 煤けた紙張りの天井 (verrußte papierbespannte Zimmerdecke), Ikeuchi schreibt ironisierend, aber am nächsten an Goethes Bedeutung: *go-teinei ni akachaketa kamikire ga hasande aru* ご丁寧に赤茶けた紙切れがはさんである (rotbraun gewordene Zettel sind artig dazwischengeklemmt).

Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt, 406

Mit Instrumenten vollgepfropft,

Urväter Hausrat drein gestopft –

Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!

此穴には瓶や罐が隅々に並べてある。

色々の器械が所狭きまで詰め込んである。

お負けに先祖傳來の家具までが入れてある。

やれ。これが貴様の世界だ。これ世界と云はれようか。

Kono ana ni wa BIN ya kama ga sumizumi ni narabete aru.

Iroiro no KIKAI ga tokoro seki made tsume konde aru.

O make ni SENZO DENRAI no KAGU made ga irete aru.

Yareyare. Kore ga KI sama no SEKAI da. Kore ga SEKAI to iware yō ka.

In diesem Loch sind Flaschen und Kessel in allen Ecken aufgestellt.

Verschiedene Maschinen sind bis zur Beengung hineingestopft.

Und noch dazu sind sogar von den Ahnen geerbte Möbel hineingestellt.

Ach! Das ist deine Welt. Kann man das wohl Welt nennen?

Sechs Mal in kurzer Folge endet Mori auf die Te-Form verschiedener Verben in Kombination mit dem Hilfsverb *aru* (beginnend bei Vers 402). Durch die

49 FRIEDRICH und SCHEITHAUER: *Kommentar zu Goethes Faust*: 172.

ungleichmäßige Verslänge kommt es dadurch zwar nicht zu einer besonderen Hervorhebung der Enden, wohl aber zur einer rhythmischen Strukturierung der Sprache. Der wiederholte Beginn mit *kono ana* 此穴 (“dieses Loch”) scheint dem gleichen Zweck zuzuordnen zu sein.

In Moris Reclam-Ausgabe findet sich zum Wort “Instrumente” die Notiz: “医療器械” (*iryō kikai*, “medizinische Instrumente”).

Ki sama 貴様, das ursprünglich eine honorative Anrede war (vornehme Erscheinung), wird seit der Edo-Zeit mit verachtender Bedeutung gebraucht (NDK). Häufig wird es deswegen mit Kraftausdrücken übersetzt, an dieser Stelle soll jedoch ein “du” hinreichen.

Takahashi und Machii übersetzen den letzten Vers recht wörtlich – Takahashi: *Kore unu ga sekai zo, ā nani taru sekai zo yo* 是れ汝が世界ぞ、嗚呼何たる世界ぞよ (Das ist deine Welt, ah was für eine Welt, Machii: *Kore ga ore no sekai da, ā nan to iu sekai darō* これが俺の世界だ、あゝ何と云ふ世界だらう (Das ist meine Welt, ah was für eine Welt). Ikeuchi weitet ihn aus und nimmt dadurch etwas von der idiomatischen Kürze: *Kore ga waga sekai ka. Iya sekai nado to wa, iu mo okogamashii* これがわが世界か。いや、世界などとは、いうもおこがましい (Ist das meine Welt? Nein, das etwa Welt auch nur zu nennen, ist dreist).

Und fragst du noch, warum dein Herz 410

Sich bang in deinem Busen klemmt?

Warum ein unerklärter Schmerz

Dir alle Lebensregung hemmt?

貴様はこんな處にゐて、貴様の胸の中で心の臓が

窮屈げに軋んでゐるのを、まだ不審がる氣か。

あらゆる生の發動を、なぜか分からぬ苦^{くるしみ}が

障礙^{しょうがい}するのを、まだ不審がる氣か

Ki sama wa konna tokoro ni ite, ki sama no mune no naka de SHIN no zō ga

KYŪKUTSUGE ni nayande iru no o, mada FUSHIN garu ki ka.

Arayuru sei no HATSUDŌ, naze ka wakaranu kurushimi ga

SHŌGAI suru no o, mada FUSHINGaru ki ka.

Daß an so einem Ort in deiner Brust das Herz-Organ

an Enge leidet, bezweifelst du [es] noch?

Daß alle Lebensregung ein unerklärlicher Schmerz

verhindert, bezweifelst [du es] noch?

Hier, wie auch in den kommenden Zeilen, arbeitet Mori wieder mit ähnlich oder gleich lautenden Versenden.

Mit der Formulierung *shin no zō* 心の臓, als “Organ des Herzens”, die einen medizinischen Klang hat und nicht im übertragenen Sinne gebraucht wird, vermeidet Mori ein weiteres Mal das Wort *kokoro* ころ.

Die zweifache Verwendung von *ki sama* 貴様 und die ungläubigen, harschen Fragen auf *fushin garu ki ka* 不審がる氣か vermitteln Fausts Unerbittlichkeit und Strenge gegenüber sich selbst.

Statt der lebendigen Natur, 414
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp und Totenbein.

神は人間を生きた自然の中へ
造り込んで置いてくれたのに、
お前は烟と腐敗した物との中で、
人や鳥獣^{とりけがもの}の骸骨に取り巻かれてゐるのだ。

Kami wa NINGEN o ikita SHIZEN no naka e
tsukuri konde oite kureta no ni,
o-mae wa kemuri to FUHAI shita mono to no naka de,
hito ya tori kedamono no GAIKOTSU ni tori makarete iru no da.

Obwohl Gott die Menschen in die lebende Natur
hineingezeugt hat
bist du in Rauch und modrigen Dingen,
mit menschlichen und tierischen Knochen umgeben.

“Gott” überträgt Mori mit *kami* 神 (Gott, Gottheit), das in diversen Geistesströmungen Japans zu Hause ist, insbesondere aber im Zentrum des Shinto-Glaubens steht; Machii und Ikeuchi tun es ihm gleich. Takahashi entscheidet sich für *tentei* 天帝 (Herr des Himmels, Himmelskaiser).

Shizen oder *jinen* 自然 bezeichnet als Ausdruck daoistischer Provenienz (“aus sich so sein”) seit dem japanischen Altertum die Gesamtheit der Phänomene, die ihre Existenz nicht menschlichem Tun verdanken, den Wind und die Berge, Flüsse und Meere, Pflanzen und Lebewesen einschließlich des Menschen (NKD). In der Meiji-Zeit nahm es das gesamte Spektrum des abendländischen Naturbegriffs auf.

Goethes “schuf hinein” wird im Japanischen durch ein zusammengesetztes Verb ohne Bedeutungsverlust ausgedrückt. Die Verbendung *-kureta* くれた zeigt Gott gegenüber eine dankbar-empfangende Haltung an.

O-mae wurde bisher als Anrede für den Mond genutzt; nun spricht Faust sich selbst damit an, im Deutschen wurde es wiederum übertragen mit “du”.

Die menschlichen und tierischen Knochen sind mit der Partikel *ya* verbunden, die unvollständige Aufzählungen markiert.

Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land! 418
 Und dies geheimnisvolle Buch,
 Von Nostradamus' eigener Hand,
 Ist dir es nicht Geleit genug?

さあ、逃げんか。広い世界へ出て行かぬか。
 こゝにノストラダムスが自筆で書いて、
 深祕^{しんぴ}を傳へた本がある。
 貴様の旅立つ案内には、これがあれば足りるではないか。

Sā, nigen ka. Hiroi SEKAI e dete ikanu ka.
 Koko ni *Nosutoradamusu* ga JIHITSU de kaite,
 SHINPI o tsutaeta HON ga aru.
 KI sama no tabidatsu ANNAI ni wa, kore ga areba tariru de wa nai ka.

Dann nicht fliehen? Nicht in die weite Welt hinausgehen?
 Hier ist ein von Nostradamus selbst geschriebenes,
 Geheimnis übermittelndes Buch.
 Für die Leitung deines Aufbruchs, genügt es denn nicht?

Trotz der Frageform seiner Übertragung von Vers 418 haben Moris Sätze Aufforderungscharakter. Die Lösungen der anderen Übersetzer fallen besonders vielfältig aus. Takahashi schreibt: *Tobe yo! Tate yo* 飛よ! 起てよ (Flieg! Steh auf!), Machii: sā さあ (in etwa: "los"), Ikeuchi: 逃げるんだ (Flieh!).

In Moris Reclam-Ausgabe findet sich zu Nostradamus die Notiz: 「第十六世紀名醫」(*dai jū roku seiki meii*, berühmter Arzt des 16. Jahrhunderts).

Die Bedeutung von *shinpi* 深祕 (übersetzt mit "Geheimnis") lautet: "tiefen Sinn habend, aber nicht leicht zu begreifen sein" und deckt sich mit Goethes Absicht.

Erkennest dann der Sterne Lauf, 422
 Und wenn Natur dich unterweist,
 Dann geht die Seelenkraft dir auf,
 Wie spricht ein Geist zum andern Geist.

そして自然の教を受けたなら、
 星の歩^{あゆみ}がお前に知れて、
 靈^{れい}が靈に語るが如くに、
 貴様の靈妙な力が醒めよう。

Soshite SHIZEN no oshie o uketa nara,
 hoshi no ayumi ga o-mae ni shirete,

REI ga REI ni kataru ga gotoku ni,
KI sama no REIMYŌ na chikara ga sameyō.

Und wenn [du] die Lehre der Natur erhalten hast,
wird dir der Sterne Lauf bekannt,
als ob Geist zu Geist spricht,
erwacht wohl deine geheimnisvolle Kraft

Seelenkraft umschreibt Mori mit *reimyō na chikara* 靈妙な力, dessen einzelne Zeichen “Geist” (靈, auch für die Geistbezeichnung im vorangegangenen Vers verwendet), “mysteriös”, “hervorragend” (妙) und “Kraft” (力) bedeuten.

Umsonst, daß trocknes Sinnen hier 426
Die heil’gen Zeichen dir erklärt.
Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir;
Antwortet mir, wenn ihr mich hört!

いや。こうして思慮を費して、
この神聖な符を味つてゐたつて駄目だ。
こりや、お前達、靈ども。お前達は己傍にさまよつてゐよう。
己の詞が聞えるなら、返事をせい。

Iya. Kō shite SHIRYO tsuiyashite,
kono SHINSEI na FU o ajiwatte ita tte DAME da.
Korya, o-mae TACHI, REI domo. O-mae TACHI wa ore no soba ni samayotte iyō.
Ore no kotoba ga kikoeru nara, HENJI o sei.

Nein. Auf diese Weise Nachdenklichkeit aufwenden und
diese heiligen Zeichen studieren ist nutzlos.
Heda, ihr, Geister! Ihr schweift wohl neben mir.
Wenn ihr meine Worte hört, antwortet!

Durch die Auslassung des Wortes “trocken” nimmt Mori dem Bild etwas an Eindringlichkeit. Dafür bringt das ungeduldige Selbstverbot *dame da* 駄目だ (“nutzlos”, “vergeblich”) noch lebendiger die ablehnende Haltung gegenüber dem bloßen Lesen und Denken zum Ausdruck.

Er schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmos.

(書を開き、大天地の符を観る。)

(SHO o hiraki, DAI TENCHI no FU o miru.)

(Er öffnet das Buch, und sieht das Zeichen des großen Kosmos.)

Der *Faust*-Kommentar von Friedrich und Scheithauer erklärt, was hier unter “Makrokosmos” zu verstehen ist:

Das Zeichen stellt in seinen Linien und Formen sinnbildlich den Gesamtaufbau des Weltalls dar.⁵⁰

Die *große Welt* im Gegensatz zur *kleinen* im Menschen verkörperten Welt (Mikrokosmos); das Weltall mit all seinen Kräften in ihren Wechselbeziehungen und ihrer höheren Einheit. [...] Die magischen Beziehungen zwischen Gestirnen, antiken Göttern, Metallen, menschlichen Organen, Menschentypen usw. oder die Beziehungen zwischen Naturelementen, Motiven der Offenbarung Johannis und den Eigenschaften des Menschen [...]⁵¹

Moris *tenchi* 天地, zusammengesetzt aus den Schriftzeichen für Himmel und Erde, steht neben seiner wörtlichen Bedeutung auch für den Kosmos, die alles umfassende Welt, aber auch für oben und unten. Takahashi übersetzt wie Mori. Machii wählt *uchū* 宇宙 (Kosmos), Ikeuchi benutzt *dai uchū* 大宇宙 (Großkosmos) und erklärt es dann in einer Anmerkung genauer.

In Moris Reclam-Ausgabe findet sich die Anmerkung: “大千世界 Mikrokosmos = der Mensch”. *Dai sen sekai* “große tausend Welten” ist ein aus dem Buddhismus stammendes Konzept.

Die Ergebnisse der Analyse legen das Fehlen einer klar zu bezeichnenden Übersetzungsstrategie Moris nahe. Eine eindeutige Einordnung in eher adaptierende, d.h. auf den Zieltext bzw. Rezipienten ausgerichtete, oder eher transferierende, also inhaltlich oder stilistisch am Ausgangstext orientierte Vorgehensweise ist nicht möglich. So übernimmt er deutsche, bzw. Goethesche Wörter und Wendungen: Das gotische Zimmer bleibt *gochikku*, die auch im Ursprungswerk nicht sofort eingängige Wendung “was sind alle Samen” in Vers 384 überträgt Mori mit *issai no shushi wa nani ka* – einer Formulierung, die der deutschen gleicht, jedoch Rezipienten, die Goethes Anspielung auf Paracelsus nicht erkennen, verwundern muß. Auch die häufigen Demonstrativa (nahezu jedesmal in Form einer Variante für die erste oder zweite Person Singular) sorgen für eine ausländische Atmosphäre, wenn auch längst nicht so viele davon in Moris Text auftauchen wie in Goethes. Zum Vergleich: Zählt man die konjugierten Verbformen dazu, finden sich bereits in den ersten acht Zeilen bei Goethe acht Ich-Signale, in Moris Version lediglich zwei.

Bei anderen, den Leser oder Zuschauer voraussichtlich beanspruchenden Passagen greift Mori hingegen zu einer erklärenden Übersetzung und zu erläuternden Ergänzungen. Ein Beispiel findet sich in Vers 360: Die in Japan

50 Ebenda: 173.

51 Ebenda: 320.

wenig bekannten Wörter “Magister” und “Doktor” übernimmt er lautlich (*magisuteru, doktoru*), und das, wie die Vergleiche mit den Übersetzungen von Takahashi, Machii und Ikeuchi gezeigt haben, obwohl Alternativen bestanden. Mori behält hier die damals exotisch erscheinenden Wörter Goethes bei, ergänzt jedoch das Wort *gakui*, also “akademischer Grad”, um deren Sinn zu verdeutlichen.

Ein weiteres Beispiel für erklärende, erweiternde Übersetzungen sind eingeschobene Nebensätze wie in Vers 359: “Und bin so klug als wie zuvor” verwandelt Mori in *Sono kuse nanni mo shinakatta mukashi yori, chitto mo eraku wa natte inai* (Dennoch als früher, da [ich] nichts getan habe, kein bißchen bedeutender). Hier wird “früher” genauer bestimmt, als es bei Goethe der Fall war. Auch Vers 365, in dem Goethe lediglich schreibt “Das will mir schier das Herz verbrennen”, ergänzt Mori: *Sore o omoeba, hotondo kono mune ga kogesō da* (Denk ich daran, verbrennt meine Brust beinah) – *sore o omoeba*, “denk ich daran”, ist Moris Beigabe. Ein Vorteil dieser Methode ist, daß Inhalte unmittelbar und ohne Nachschlagen verstanden werden können – bei einer Aufführung von großer Wichtigkeit. Gleichzeitig vergrößert sich auf diese Weise die Zahl der Wörter. Wixted bezeichnet Moris Übersetzung aus diesem Grunde als stellenweise wortreich.⁵²

Neben diesen, die Wörter und Bilder erhaltenen oder zusätzlich erweitern- den Methoden, gibt es auch Beispiele dafür, wie Mori eigene Formulierungen bemüht, um den Sinn der Verse wiederzugeben. Dabei wird deutlich, daß sein *Faust* durchaus Züge einer transferierenden Übersetzung trägt: “Von allem Wissensqualm entladen” wird von Mori übertragen mit *arayuru chishiki no chiri no naka kara sendatsu shite* (aus aller Arten Wissensstaub befreien). Er erkannte die Konnotation von “Wertlosigkeit” des deutschen Wortes “Rauch” und übersetzte daher mit *chiri*, das für Überkommenes, Nichtiges steht und nicht Assoziationen des Verschwindens hervorruft wie *kemuri* (Rauch). Daß Rauch darüber hinaus für unklare Sicht sorgt, das angehäuften Wissen also eher den Blick vernebelt als schärft, kann damit jedoch nicht ausgedrückt werden. Im selben Vers fällt auch das sinojapanische *sendatsu* (für die Häutung einer Zikade) auf, mit dem Mori ein weiteres Mal eine eigene Formulierung einsetzt und zudem durch die Einführung der in der japanischen Lyrik häufig vorkommenden Zikade einheimische Vorstellungswelten berührt. In seiner Übertragung von Vers 418: “Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!” verzichtet Mori auf Interjektionen und übersetzt, unter Veränderung der Stimmung, in

52 WIXTED: “Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World”: 96.

rhedorische Fragen: *Sā, nigen ka. Hiroi sekai e dete ikanu ka.* (“Dann nicht fliehen? Nicht in die weite Welt hinausgehen?”) Auch seine Entscheidung, anstelle von “Geistes Kraft und Mund” die Formulierung *rei no iryoku ya keiji* (“Geister Kraft oder Offenbarung”) zu wählen, zeigt, daß Mori stellenweise eigene Inhalte denen Goethes vorgezogen hat. Mit der unkommentierten Wahl von *rei* für “Geist”, das in erster Linie für Totengeistvorstellungen steht, entfernt sich Mori von dem als Naturgeist und Urkraft verstandenen Konzept bei Goethe: Grundlage dessen waren Werke von Philosophen wie Paracelsus aus dem 15. und 16. Jahrhundert, in denen davon ausgegangen wird, daß jedem Gestirn ein Geist innewohnt⁵³ – Ideen also, die nichts mit verstorbenen Seelen gemein haben.

Vermutlich handelt es sich bei all diesen Änderungen um bewußte Entscheidungen. Mori beherrschte die Fremdsprache außerordentlich gut, und so verwundert es nicht, daß sich in der hier untersuchten Passage kein schwerwiegender Verständnisfehler findet. Die Korrekturen in der Druckernotiz betreffen entsprechend auch nur kleinere Entscheidungen.

Bewußt war sicherlich auch der Verzicht auf die Übernahme des Versmaßes. Die Ursache dafür ist keineswegs darin zu suchen, daß sich Mori der Wichtigkeit dieses Stilmittels für die deutsche Dichtung nicht gegenwärtig gewesen sei, wie seine Studien und die Experimente in *Omokage* zeigen. Stimmungsänderungen, die bei Goethe mittels Versmaßwechsel und Wortwahl erzeugt werden, setzt Mori zumindest im ausgewählten Abschnitt nicht um. Auch die in japanischer Lyrik üblichen Silbenzahlen 5 und 7 treten nur zufällig auf. Seine Sätze sind kurz, weiten sich selten über mehr als zwei Zeilen aus; ihr einfacher Satzbau und die sich wiederholenden Strukturen sorgen für einen klaren Stil.

Nicht nur Klarheit, sondern auch rhythmisches Sprechen ermöglichen die gleichlautenden, sich wiederholenden Passagen meist am Versende. Schon die ersten drei Zeilen schließen jeweils auf *-gaku mo*, die Enden der Verse 393–397 mit *-mai ka*. Auffällig sind auch die Verse 382–385, die ausklingen mit: *wa nani ka / wa nani ka / sore o mitara / omotta no da*. Über den gesamten Monolog bilden das Verneinungssuffix *-nai* und die Kopula *da* den Schluß einiger Verse, so daß auch an diesen Stellen ein Gleichlaut zustande kommt. Dennoch ist nicht geboten, hier von Reimen zu sprechen; zum einen, weil die Wörter meist identisch sind, zum anderen, da sie durch die unterschiedliche Verslänge nur wenig zum Vorschein kommen. Darüber hinaus wird die

53 FRIEDRICH und SCHEITHAUER: *Kommentar zu Goethes Faust*: 296–97.

Gleichlautung auch nicht durchgängig beibehalten, sondern kommt nur bei einigen Versen vor. Wixted schreibt dazu: “[...] Ōgai’s days as an experimenter were over. Except for using *bungo* for some *terza rima* passages in *Faust*, he seems indifferent to the problem of dealing with the multiple rhyme-schemes involved; or he simply decided there was no alternative but to try to translate the ‘sense’ of the work in appropriately attractive cadences.”⁵⁴

In seiner Übersetzung vermischte Mori zeitgenössische Umgangssprache mit älteren Sprachformen⁵⁵ und scheute nicht vor stark umgangssprachlicher Ausdrucksweise zurück.⁵⁶ Das ist sicherlich angemessen für *Faust*: Die oben schon aufgeführten, der Umgangssprache entsprungenen Wörter und Formulierungen wie z.B. “Laffen” und “drein gestopft” zeigen, daß Goethes *Faust* trotz der metrischen Form sein Selbstgespräch nicht in stilisierter Hochsprache führt. Zwar gibt Mori an, daß es keine bewußte Entscheidung gewesen sei, diesen Sprachstil zu wählen,⁵⁷ doch vermutlich hat er damit u.a. die Auführbarkeit⁵⁸ berücksichtigen wollen – ohne Textbeigabe war ein im klassischen Schriftstil gefaßtes Stück auch in der Meiji-Zeit dem Publikum nicht verständlich.⁵⁹

54 WIXTED: “Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World”: 33–34.

55 BOWRING: *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*: 178.

56 WIXTED: “Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World”: 25–26. Die folgenden Passagen gleich zu Beginn des Monologs hebt Wixted als besonders umgangssprachlich hervor: *Sō shite koko ni kō shite iru. Kinodoku na, baka na onore da na. Und: Sono kuse nan ni mo shinakatta mukashi yori, chitto mo eraku wa natte inai.*

57 MORI: “Yakuhon Fausuto ni tsuite”: 877.

58 Kurze Zeit nach der Veröffentlichung wurde Moris Übersetzung mit bisher für ein europäisches Stück unerreichtem Erfolg uraufgeführt (KIMURA: *Jenseits von Weimar*: 328).

59 In der Tat war die Sprache des japanischen *Faust* so modern und unterschied sich so sehr von der üblichen, am Altjapanischen oder Chinesischen orientierten Dichtung, daß sie von Zeitgenossen als “vulgär” kritisiert wurde. WEBER: *Mori Ōgai als Wegbereiter der Goethe-Rezeption in Japan*: 11. In seinem Aufsatz “Der übersetzte Faust” bemerkt Mori jedoch: “Ich glaube nicht, daß die ältere Sprache gleich dichterisch und die neuere Sprache gleich vulgär ist. Wenn ich neuerdings etwas schreibe, scheue ich nicht vor dem Alltäglichen und gebe mich nicht mit dem Vulgären zufrieden. In der Überzeugung, daß mit der neueren Sprache, die man für alltäglich hält, auch ein feierlicher Sinn ausgedrückt werden kann, beachte ich die neuere Sprache und teile nicht die Meinung, wer sie verwende, verfallende notwendig in das Vulgäre.” (Zitiert nach: Ebenda: 9.) Mit diesem Beitrag zeigt sich Mori als Vertreter der einflußreichen *genbun’itchi*-Bewegung 言文一致, die sich für die Verwendung des umgangssprachlichen Stils in der Schrift einsetzte. Eine ähnliche Rolle spielte in China die *baihua*-Bewegung, deren Anhänger Guo war.

Aus der Transkription ist ersichtlich, daß Mori nicht viele *gairaigo* benutzt, ebenso, wie er auf einen übermäßigen Gebrauch von *kango* verzichtet und so für leichteres Begreifen sorgt. Inwiefern Verständlichkeit jedoch tatsächlich gegeben war, ist mit dieser Studie nicht endgültig festzustellen. Vor allem wären dazu Untersuchungen nötig, die zeigen, welche der Wörter in der Zeit der Veröffentlichung zum Sprachgebrauch gehörten.

Beim Lesen der neuen deutschen Fassung entsteht unweigerlich der Eindruck, daß ein Teil der Beschwingtheit des Monologs verlorengegangen ist. Der Grund liegt einerseits in der Rückübersetzung selbst: Moris rhythmische Wiederholungen konnten nur bedingt übertragen werden. Andererseits läßt sich die Nüchternheit durch das Fehlen von Versmaßen und Reimen erklären, aber auch durch Moris Verzicht auf japanische Stilmittel wie Doppeldeutigkeit, Onomatopoesie und Sprachspiel. Die ernste, verzweifelte Atmosphäre des Faust-Monologs entsteht dadurch, daß Mori idiomatische Wendungen selten durch solche ersetzt, sondern in der Regel möglichst wortgetreu übernimmt und exzentrische Ausdrücke wie "Laffen", "Pfaffen", "in Worten kramen", den Mond "herangewacht" haben, "vollgepfropft", "drein gestopft" u.ä., welche die Ernsthaftigkeit des deutschen Dialogs aufbrechen, in gewöhnliche Wörter verwandelt. Inhalte dagegen übernimmt er nahezu ohne Auslassung und, soweit es die unterschiedliche syntaktische Struktur der Sprachen zuläßt, Zeile für Zeile.

Guos Übersetzung

Der Tragödie erster Teil

Nacht

*In einem hochgewölbten engen gotischen Zimmer Faust
unruhig auf seinem Sessel am Pulte.*

浮士德悲壯劇

第一 部

夜

我特式的居室，狹隘，屋頂穹窿，
浮士德坐案旁靠椅上，呈不安態。

Fúshìdé bēizhuàng jù

Dì yī bù

Yè

Étè shì de jūshì, xiáài, wūdǐng qiónglóng,

Fúshìdé zuò àn páng kàoyǐ shàng, chéng bù ān tài.

Faust Trauerspiel

Erster Teil

Nacht

Gotisches Zimmer, eng, Decke gewölbt, Faust sitzt am Schreibtisch auf dem
Lehnstuhl, scheint [im] unruhigen Zustand.

Guo beginnt mit dem gleichen Wort für “Tragödie” wie Mori, *bēizhuàng* 悲壯, das sich auch im Chinesischen nicht durchgesetzt hat. *Bēijù* 悲劇 ist heute die gängige Bezeichnung (HDC) und wird auch von Lü, Liang und Qian benutzt. Möglicherweise ist diese Wahl ein Hinweis darauf, daß sich Guo – wenigstens an dieser Stelle – an Moris Text orientiert hat.

Die Schriftzeichen, die Guo für Fausts Namen gewählt hat, sind *fú* 浮 (treiben, schweben), *shì* 士 (Gelehrter, Meister) und *dé* 德 (Tugend; Deutschland) und wurden in allen folgenden Übertragungen übernommen.⁶⁰ In seiner Vorstellung verschiedener chinesischer Goethe-Übersetzungen überträgt Bauer diese Zeichenkombination mit “Schweifender Meister Deutschland”.⁶¹

Für “gotisch” wählt Guo *étè* 我特, möglicherweise nach lautschriftlichen Überlegungen (*é* 我 ist eine Sorte von Beifuß, *tè* steht für “Besonderheit”). Die

60 Auch die Schreibweise des chinesischen Namens für Goethe, *Gēdé* 歌德, hat sich durch die Popularität der Schriften Guos manifestiert.

61 BAUER: “Goethe und China: Verständnis und Mißverständnis”: 191.

heutige Schreibweise für die Epoche ist *gētè* 哥特. Für das Pult und den Sessel gelten dieselben Probleme wie schon bei Moris Übersetzung; hier werden allgemeine Ausdrücke gewählt, da sich für die Gegenstände kein Äquivalent im chinesischen Wortschatz findet.

FAUST: 354

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.

浮 士 德
哲理呀，法律呀，醫典，
甚至於神學的一切簡篇，
我如今，啊！都已努力鑽研遍。

Fú shì dé
Zhélǐ yā, fǎlù yā, yī diǎn,
shènzhi yú shénxué de yīqiè jiǎn piān,
wǒ rújīn, a! Dōu yǐ nǔlì zuānyán biàn.

F a u s t
Philosophische Theorie, Recht, medizinische Werke,
sogar der Theologie gesamte Bücher,
Ich habe jetzt, ah! alle bereits fleißig studiert.

Guo legt bei der Übertragung des Monologs kein geregeltes Versmaß und keine Silbenzahl fest, die Verse sind in freien Rhythmen gehalten.

Als einziger der vier Übersetzer wählt Guo anstelle von *zhéxué* 哲學, das sich als Übersetzung für das griechische *philosophia* durchgesetzt hat, das Wort *zhélǐ* 哲理. Es steht für philosophische Prinzipien, die das Universum und den Menschen betreffen. Unstrittig scheint die Übertragung für "Theologie", *shénxué* 神學, die, ebenso wie im Japanischen, auch den christlichen Gott umfaßt; die drei anderen Übersetzer stimmen mit Guo überein. Das "leider", das, wie Hsia bemerkt, schwer ins Chinesische zu übertragen ist,⁶² wird von Guo nicht beachtet; die vier Verse sind auf drei gekürzt.

Die Partikel *ya* 呀 dient hier in ihrer aufzählenden Funktion, mußte bei der Rückübersetzung jedoch ausgelassen werden, da es im Deutschen keine Entsprechung gibt. Für die Lesung von 啊! wären *ā*, *á*, *à*, und *a* denkbar, doch ist in der Funktion als Stoßseufzer der fallende Ton wahrscheinlich. (Siehe auch später beim selben Zeichen.)

62 HSIA: "Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen": 114.

Da steh ich nun, ich armer Tor! 358
 Und bin so klug als wie zuvor;
 Heiße Magister, heiße Doktor gar,
 Und ziehe schon an die zehen Jahr,
 畢竟是措大依然,
 毫不見聰明半點;
 稱什麼導師, 更叫什麼博士,
 Bìjìng shì cuòdà yīrán,
 háobù jiàn cōngmíng bàndiǎn;
 Chēng shénme dǎoshī, gèng jiào shénme bóshì,
 Letztlich bin [ich] ein armer Gelehrter wie zuvor,
 ganz und gar nicht wurde ich im mindesten klüger;
 Tutor genannt, sogar Doktor geheißen,

“Da steh ich nun” überträgt Guo nicht, und anstelle eines Äquivalents von “Tor”, wie es die anderen Übersetzer versucht haben – Lü (1999): *chǔnhuò* 蠢货 (Idiot); Liang (1986): *chǔncái* 蠢材 (Narr, Idiot); Qian (1989): *shǎzi* 傻子 (Narr) – benutzt Guo einen älteren Ausdruck, *cuòdà* 措大, der für einen armen, frustrierten Gelehrten steht.

Betrachtet man die unterschiedlichen Entscheidungen der vier Übersetzer, wird deutlich, daß auch im Chinesischen die akademischen Titel eine Herausforderung darstellten. “Magister” überträgt Guo mit *dǎoshī* 導師, das die Bedeutungen: “buddhistischer religiöser Führer”, “Führer der Politik oder der Wissenschaft”, aber auch “Lehrer, der in einer Schule für die Leitung der Gedanken und des Lernens der Schüler verantwortlich ist”, trägt (HDC). Forke, der einen kleineren Teil des Monologs ebenfalls ins Deutsche zurückübersetzt, verwandelt Guos *dǎoshī* wiederum zurück zu “Magistern”,⁶³ was vermuten läßt, daß Forke die Nähe zu Goethes Original aufzeigen möchte. Lü wählt zur Übertragung *xuéshì* 学士 (Gelehrter, Bakkalaureus), Liang gar *fūzǐ* 夫子 (respektvolle Anrede; konfuzianischer Meister) und Qian das Wort *shuòshì* 碩士 (hervorragender Gelehrter, Magister).

Das wiederholte *shénme* 什麼 gibt der Aufzählung einen nachlässigen Ton, der im Zusammenhang mit *gèng* 更 den geringen Wert anzeigt, den Faust diesen Titeln beimißt. Es ist außerdem ein Beispiel dafür, daß einige weniger gebräuchliche Schriftzeichen in G54 durch die moderneren Formen ersetzt wurden, so durchgängig in der Kombination *shénme* 甚麼: das Zeichen *shèn* 甚 durch *shén* 什 (*shénme* 什麼).

63 FORKE: “Goethe in chinesischem Gewande”: 57.

Neben behobenen Druckfehlern bestehen die größten Unterschiede zwischen den Versionen G28 und G54 in der Interpunktion. Statt des Semikolons nach *bàndiǎn* 半點 findet sich bei G28 ein Doppelpunkt.

Herauf, herab und quer und krumm, 362
 Meine Schüler an der Nase herum –
 Und sehe, daß wir nichts wissen können!
 Das will mir schier das Herz verbrennen.

頤指了一羣弟子東西南北十餘年，
 我心焦欲燃，究竟所知有限！

yí zhǐ le yī qún dìzǐ dōng xī nán běi shí yú nián,
 wǒ xīn jiāo yù rán, jiūjìng suǒ zhī yǒu xiàn!

trieb über zehn Jahr eine Gruppe Schüler in alle Himmelsrichtungen
 mein Herz glüht und will brennen, letztlich ist alles Wissen begrenzt!

Das laut Hsia veraltete und schwere verständliche⁶⁴ *yí zhǐ* 頤指 beschreibt ein arrogantes Kommandieren, bei dem das Kinn bewegt und auf diese Weise befohlen wird. Es ist ein Beispiel für den Einfluß von *wenyan* im ansonsten in *baihua* gehaltenen Text Guos.

Die in der Rückübersetzung gewählte Formulierung “in alle Himmelsrichtungen” gibt inhaltlich wieder, was wörtlich “nach Ost, West, Süd, Nord gewiesen” lautet.

Guos Übertragung von “Herz” bedient sich des Wortes *xīn* 心, das im Gegensatz zum später verwendeten *xīnzàng* 心臟 eine über das Physiologische hinaus erweiterte Bedeutung als Gefühlssitz trägt.

Guo verändert den Sinn von “daß wir nichts wissen können”. Durch den vorangegangenen Teilsatz könnte darüber hinaus der Eindruck entstehen, das Subjekt des Satzes sei “ich”, was zur Bedeutung führen würde: “Mein Herz glüht und will brennen, letztlich ist all [mein] Wissen begrenzt”. Die anderen Übersetzer bleiben näher am Text: Lü schreibt: *Wǒmen shénme dōu bù dǒng!* 我们什么都不懂! (Wir begreifen überhaupt nichts!); Liang: *Wǒmen shénme dōu bù zhīdào!* 我们什么都不知道! (Wir wissen überhaupt nichts!) und schließlich Qian: *Wǒmen wúfǎ nòngqīng!* 我们无法弄清! (Wir können uns nicht klar werden!).

In G28 ist statt des Kommas nach *shí yú nián* 十餘年 ein Mittelstrich (—) verzeichnet.

64 HSIA: “Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen”: 117. Offen bleibt, ob Hsia das Wort auch zu Guos Zeiten als veraltet einschätzt.

Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen, 366
 Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
 Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
 Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel –

我比那不值錢的博士導師，文人方士，
 縱算是稍加優賢；
 縱使是無疑無惑，
 不怕地獄，不怕惡魔——

Wǒ bǐ nà bù zhíqián de bóshì dǎoshī wénrén fāngshì,
 zòngsuàn shì shāojiā yōuxián:
 zòngshǐ shì wú yí wú huò,
 bú pà dìyù, bú pà èmó —

Zwar bin ich, verglichen mit diesen wertlosen
 Doktoren, Tutoren, Gelehrten, Alchemisten, etwas hervorragender;
 Obwohl [ich] ohne Zweifel, ohne Verwirrung bin,
 nicht Hölle fürchte, nicht Teufel fürchte

Wie oben erwähnt, ist die Bedeutung des Wortes “Schreiber” auch unter Germanisten strittig. Lü entscheidet sich für *lǚshī* 律師 (Jurist, Anwalt); Liang wählt *zuòjiā* 作家 (Autor, Schriftsteller) und Qian schließlich *fǎlùjiā* 法律家 (Rechtsgelehrter). Guos *wénrén* 文人 beschreibt eine Person, die sich mit Büchern befaßt und Literatur (*wén* 文) produzieren kann (HDC) und entspricht also eher der Interpretation aus SW: Schreiblehrer, Schulhalter oder rechtsgelehrter Kanzlei-, Stadt- oder Gerichtsschreiber.

Fāngshì 方士 steht für den Gelehrten einer okkulten Wissenschaft; häufig für jemanden, der Abwehr gegen Geister anbietet oder Medizin braut, die unsterblich machen soll – hier mit “Alchemisten” übertragen. Forke übersetzt mit “Priestern”. Lü und Qian haben *jiàoshī* 教士 (christlicher Priester) gewählt; Liang *mùshī* 牧师 (Pastor).

Die Zeichen *yí* 疑 und *huò* 惑 bedeuten beide “zweifeln”, wobei *huò* 惑 ein Element der Verwirrung beinhaltet (HDC). “Skrupel” im Sinne von “Bedenken” wird, wie bei Mori, nicht klar ausgedrückt.

Guos Wortwahl für “Hölle”, *dìyù* 地獄, wird für Unterwelts- und Höllenvorstellungen verschiedener Religionen (Buddhismus, Christentum, Judentum etc.) verwendet und auch von den anderen Übersetzern so übertragen. Dagegen ist Guos Ausdruck für “Teufel”, *èmó* 惡魔, ursprünglich eine Bezeichnung aus dem Buddhismus für Dämonen, die den Weg Buddhas versperren. Übertragend wird es genutzt für Personen, die Schaden anrichten oder töten.

Qian wählt dasselbe Wort wie Guo, Lü dagegen *móguǐ* 魔鬼 (Dämon, Monster, Teufel) und Liang *yāomó* 妖魔 (Dämon, böser Geist).

Die erste Zeile findet sich in G28 noch ohne Komma, und anstelle von *dǎoshī* (Tutor) steht das Wort *xiānsheng* 先生 (beim vormaligen Auftauchen des Worts "Magister" steht allerdings bereits in G28 *dǎoshī*). Eine der Bedeutungen von *xiānsheng* 先生 ist "Lehrer", doch sind andere näherliegend. Möglicherweise entstand die Wahl unter dem Einfluß der japanischen Sprache. Moris Übersetzung ist an dieser Stelle jedoch nicht Vorbild gewesen.

Dafür ist mir auch alle Freud entrissen, 370
Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,
Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.

但我一切的歡娛從此去遠,
再不想, 求得什麼卓識真知,
再不想, 以口舌傳宣,
能把黎民於變。

Dàn wǒ yīqiè de huānyú cóngcǐ qù yuǎn,
zài bù xiǎng, qiú dé shénme zhuōshí zhēnzhī,
zài bù xiǎng, yǐ kǒu shé chuánxuān,
néng bǎ límín yú biàn.

Doch meine gesamte Freude ist deswegen weit verloren gegangen,
glaube nicht mehr, irgendwelche Erfahrung, wirkliches Wissen erlangt zu haben,
glaube nicht mehr, durch bloße Propaganda
das schwarzköpfige Volk ändern zu können.

Alternativ ließe sich *zài bù xiǎng* 再不想 auch mit "will nicht mehr" übertragen. Damit ergäbe sich die Übersetzung: "will nicht mehr irgendwelche Erfahrung, wirkliches Wissen erlangen / will nicht mehr durch bloße Propaganda die Massen ändern".

Zhuōshí 卓識 und *zhēnzhī* 真知 beziehen sich beide auf Wissen; *zhuōshí* bedeutet vortreffliche Erfahrung oder herausragendes Wissen, *zhēnzhī* korrektes und tiefgreifendes Wissen. Durch den Zusatz von *shénme* werden die beiden Ausdrücke ihrer Ernsthaftigkeit beraubt und als lapidar dargestellt.

Was in der Rückübersetzung mit "bloße Propaganda" umschrieben wurde, heißt wörtlich "Mund- und Zungen-Propaganda" (*kǒu shé chuánxuān* 口舌傳宣). Forke formuliert dementsprechend: "Bilde mir nicht ein, durch Mitteilungen mit Mund und Zunge / Das schwarzhaarige Volk bekehren zu können." *Límín* 黎民 verweist in der konfuzianischen Klassik auf das "[ohne Kopfbe-

deckung sein] schwarzes [Haar zeigende] zahlreiche Volk”, mit anderen Worten: das ‘einfache’ Volk, die Massen.

Anstelle von *yuǎn* 遠 (fern) steht in der Fassung G28 die dem *wenyan* entstammende Modalpartikel *yě* 也 am Versende, die unter anderem Marker der Entscheidung, der Erklärung, der Frage, Partikel mit Antwortcharakter oder Kennzeichen für eine direkte Ansprache ist. Eine wahrscheinliche Möglichkeit ist, daß es hier als rhythmisches Füllwort ohne Bedeutung genutzt wurde. Durch das *yuǎn* verändert sich der Sinn etwas, und der schon viele Verse aufrechtgehaltene Reim wird fortgeführt.

Chuánxuān 傳宣 ist im älteren Text noch in umgekehrter Reihenfolge verzeichnet: *xuānchuán* 宣傳. Wenn auch die Version von G28 geläufiger ist, decken sich die Bedeutungen weitestgehend; durch die Umstellung wird wiederum der Reim aufgenommen.

Auch hab ich weder Gut noch Geld, 374

Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt;

Es möchte kein Hund so länger leben!

Drum hab ich mich der Magie ergeben,

我既無德行又無錢，

更無名譽又無權：

誰想把這條狗命兒片刻殘延！

我所以纔拚命學神仙，

Wǒ jì wú déxíng yòu wú qián,

gèng wú míngyù yòu wú quán:

Shéi xiǎng bǎ zhè tiáo gǒumìngr piànkè cán yán!

Wǒ suǒyǐ cái pànmìng xué shénxiān,

Ich habe sowohl keine Moral als auch kein Geld,

Noch weniger habe [ich] Ruhm und auch keine Macht;

Wer möchte dieses Hundeleben einen Moment weiterführen!

Ich setze gerade deswegen mein Leben daran, von den Unsterblichen zu lernen,

Anstatt “Gut” wählt Guo “moralisches Verhalten”, “Tugend”. Die anderen Übersetzer bleiben enger am Text: Lü und Qian schreiben *cáichǎn* 财产 (Besitz), Liang *chǎnyè* 产业 (Besitz, Güter).

Guos Übertragung von “Ehr”, *míngyù* 名譽, bedeutet Ehre, Bekanntheit und Ruhm. Lü schreibt: *rénjiān de rónghuò* 人间的荣货 (Wertvolles auf der irdischen Welt); Liang *róngyào* 荣耀 (Ehre); Qian *fúshì de míngshēng* 浮世的名声 (Ruf in der vergänglichen Welt, ein buddhistischer Begriff). “Herrlichkeit” ist zwar einerseits die Substantivierung des Wortes “herrlich” im Sinne von “großartig”, wird andererseits, insbesondere in Bezug auf den christlichen

Gott, in der Bedeutung von “Hoheitsmacht” gebraucht (MK). Guos Entscheidung für *quán* 權 (Macht, Recht) ist vermutlich damit zu erklären. Lü überträgt mit: *rénjiān de* [...] *fùguì* 人间的 [...] 富贵 (Reichtum und Ehre [...]) auf der irdischen Welt); Liang mit: *shèhuì de guāngcǎi* 社会的光彩 (Glanz der Gesellschaft); Qian lediglich mit: *tǐmiàn* 体面 (Würde). Hsia wertet es als gewichtigen Fehler Guos, daß er in seiner Übersetzung von “Herrlichkeit der Welt”, also “Ruhm” und “Macht”, den Eindruck vermittelt, “daß das Ziel von Fausts Studium die Erhaltung der sozialen Stellung und Reichtum sei”.⁶⁵ Wie im Kommentar der Münchner Ausgabe bemerkt wird, handelt es sich bei Goethes Formulierung jedoch durchaus um Fausts Verlangen nach dem “Materielle[n] und Sinnliche[n]”.⁶⁶

Das von Goethe eingesetzte Bild, “Es möchte kein Hund so länger leben”, wird von allen vier Übersetzern etwas unterschiedlich, aber jeweils überzeugend gelöst. Lü schreibt: *jiù shì gǒu yě bú xiǎng huó dé gèng chángjiǔ* 就是狗也不想活得更长久 (Nicht einmal ein Hund möchte noch länger leben). Liang und Qian lehnen sich daran an. Liang: *jiù shì gǒu yě bú yuàn zài zhèyàng huó xià qù* 就是狗也不愿再这样活下去 (Nicht einmal ein Hund möchte so weiterleben); Qian: *jiù shì gǒu yě bú néng zhèyàng tānshēng* 就是狗也不能这样贪生 (Nicht einmal ein Hund kann so weiter am Leben hängen).

Guos Übertragung von “Magie” mit *shénxiān* 神仙 überrascht. Das HDC vermerkt seine Bedeutung mit: “Figuren aus der Mythologie und aus Legenden, manchmal mit übermenschlichen Fähigkeiten. Können dieser Welt entsagt haben oder unsterblich sein.” Forke wählt als Rückübersetzung das Wort “Geisterlehre”. Lü, Liang und Qian entscheiden sich für *móshù* 魔术 (“Magie”).

Ob mir durch Geistes Kraft und Mund 378

Nicht manch Geheimnis würde kund;

Daß ich nicht mehr, mit saurem Schweiß,

Zu sagen brauche was ich nicht weiß;

看是否有多少玄機,

能藉神力神舌道穿;

我可不再揮酸汗胡亂談,

kàn shìfǒu yǒu duōshǎo xuánjī,

néng jí shén lì shén shé dào chuān;

wǒ kě bú zài huī suān hàn húluàn tán,

65 GOETHE: *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe / Weimarer Klassik 1798–1806*: 212.

66 Ebenda.

Sehen wieviel Mysterien es gibt,
 [die man] mittels Götter-Kraft, Götter-Zunge offenbaren kann;
 ich brauche nicht wieder sauren Schweiß wischen [und] nachlässig reden,

G28 führt die erste Zeile ohne *shì* 是 auf, dafür ist aus Rhythmusgründen ein semantisch nicht zwingend notwendiges *de* 的 enthalten: *kàn fǒu yǒu duōshǎo de xuánjī* 看否有多少的玄機. Durch die Veränderungen in G54 wird der Inhalt deutlicher. Zudem finden sich in G28 noch zwei zusätzliche Zeichen in der letzten Zeile: *wǒ kěyǐ búbì zài huī suān hàn húluàn tān* 我可以不必再揮酸汗胡亂談 – sie wurden vermutlich aus rhythmischen Gründen gestrichen.

Auf die unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes “Geist” wurde bereits hingewiesen. Guos *shén* 神 kann zwar auch “Geist” heißen (und wird von Forke auch so zurückübersetzt), die Hauptbedeutung ist jedoch Gott, Götter (HDC). Da auch Naturgottheiten unter seine Bedeutung fallen, scheint die Wahl besser auf Goethes Naturgeist zu passen als Moris *rei*. Es folgt eine Übersicht über die verschiedenen Übersetzungen des Wortes Geist – und des Wortes Seele, da es z.T. identisch übersetzt wurde –, die in den 75 Versen vorkommen.

Goethe	Guo	Qian	Liang	Lü
378: Ob mir, durch Geistes Kraft und Mund	<i>shén</i> 神 Gott, Geist	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist (Dämon, Gespenst)	<i>xīnlíng</i> 心灵 Herz, Seele	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist
394: Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,	<i>jīnglíng-men</i> 精靈們 Geister	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist
424: Dann geht die Seelenkraft dir auf,	<i>línglì</i> 靈力 Geistige Kraft	<i>xīnlíng</i> 心灵 Seele	<i>líng hún de lìliang</i> 灵魂的力量 Kraft der Seele	<i>xīnlì</i> 心力 mentale Kraft
425: Wie spricht ein Geist zum andern Geist.	<i>jīnglíng</i> 精靈 Geist	<i>jīnglíngmen</i> 精灵们 Geister , Dämonen	<i>xīnlíng</i> 心灵 Herz, Seele	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist, Dämon
428: Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir;	<i>jīnglíng</i> 精靈 Geist	<i>jīnglíngmen</i> 精灵们 Geister, Dämonen	<i>xīnlíng</i> 心灵 Herz, Seele	<i>jīnglíng</i> 精灵 Geist, Dämon

Eine genauere Analyse der Zeichenbedeutungen kann hier nicht geboten werden, doch kann man sehen, daß Guo sich bis auf die erste Erwähnung des Wortes “Geist” für *jīnglíng* 精靈 bzw. *líng* 靈 entschieden hat; selbst bei “Seele” *líng* 靈 (Kurzzeichen 灵) hat passenderweise auch neben seiner Bedeutung “Geist” (im Sinne von Gespenst) eine Komponente, die am ehesten “Seele” entspricht, wie an der Zeichenkombination *línglì* 靈力 (“mentale, geistige Stärke”) zu erkennen ist.

Guos Entscheidungen, Vers 424 ausgenommen, sind nachvollziehbar, und es ist ein gewisser Wiedererkennungseffekt gegeben. Die größte Vielfalt findet sich bei Liang, der kein einziges Mal dasselbe Wort wählt, dadurch jedoch Zusammenhänge verwischt. Lü übersetzt plausibel, am genauesten wohl Qian.

Daß ich erkenne, was die Welt 382

Im Innersten zusammenhält,

Schau alle Wirkenskraft und Samen,

Und tu nicht mehr in Worten kramen.

宇宙的核核心心我能知見，

我可以得意而忘言。

yǔzhòu de hé hé xīn xīn wǒ néng zhījiàn,

wǒ kěyǐ dé yì ér wàng yán.

des Kosmos tiefsten Kern kann ich erkennen,

ich kann zufrieden sein und die Worte vergessen.

Yǔzhòu 宇宙 kann zwar ebenso “Welt” (im Sinne des allumfassenden Seins) bedeuten, ist allerdings in der Bedeutung “Weltall” gebräuchlicher und gleichzeitig das Wort, das Guo in seiner Übertragung für “Makrokosmos” verwendet. Um die Wiedererkennung zu gewährleisten, wurde es daher jedes Mal mit “Kosmos” rückübersetzt. Guo übergeht, wenn auch inhaltlich nah, Goethes “Samen”. Lü findet dafür die Übersetzung *gēnjī* 根基 (Basis), die er mit einer Anmerkung versieht; Liang wählt die erklärerische Formulierung *yuánshǐ de xiànxàng* 原始的现象 (Phänomene des Ursprungs) und Qian bleibt bei *zhǒngzǐ* 种子 (Samen), das er ebenfalls in einer Anmerkung erklärt.

Die zweite Zeile wurde in G54 um das *zhī* 知 ergänzt. Das brachte sowohl eine rhythmische Verbesserung als auch eine präzisere Angabe der Bedeutung mit sich, indem Erfahrung und Verständnis (*zhījiàn* 知見) statt des bloßen Sehens (*jiàn* 見) ausgedrückt werden.

Das Sprichwort *dé yì wàng yán* 得意忘言 besagt: Da die Bedeutung bereits verstanden wurde, ist es unnötig, das Wort auszusprechen. Es wird hier von Guo zur Betonung und zum besonderen Hinweis auf seine Bestandteile mit

O sähest du, voller Mondenschein, 386
 Zum letztenmal auf meine Pein,
 Den ich so manche Mitternacht
 An diesem Pult herangewacht:
 中宵倚案，煩惱齊天，
 殘書散帙堆滿前，
 一輪明月來相見，
 月兒呀，你幽憂的友人，
 Zhōngxīao yǐ àn, fánnǎo qí tiān,
 cánshū sànzhi duīmǎn qián,
 yī lún míngyuè lái xiāngjiàn,
 yuèr yā, nǐ yōuyōu de yǒurén,
 Mitternacht am Tisch, himmelhoch besorgt,
 vor halbgelesenen, durcheinander gestapelten Büchern,
 ein Vollmond kommt [mich] zu treffen,
 Ach Mond! du sorgenvoller Freund,

“Mond” wird mit dem Suffix *-er* 兒 belegt, was einen diminutiven Charakter hat und den Eindruck emotionaler Nähe zum Mond verstärkt.

Dann, über Büchern und Papier, 390
Trübsel'ger Freund, erschienst du mir!
Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,

我願你得見我的煩悶呀，
 今宵算最終一遍！
 啊！我願蒙着你可愛的清輝登上山巔，
 wǒ yuàn nǐ děi jiàn wǒ de fánmèn yā,
 jīnxiāo suàn zuìzhōng yī biàn!
 A! Wǒ yuàn méng zhe nǐ kě'ài de qīnghuī dēng shàng shāndiān,
 Ich wünschte, daß du mein Leid sehen mußt, oh,
 gelte heute nacht als das letzte Mal!
 Ach! Ich wünschte, bedeckt von deinem lieblichen klaren Licht
 auf Berggipfel zu steigen,

Die Unterschiede der beiden Versionen sind in diesem Abschnitt erheblich: In G28 schreibt Guo für "Leid" noch *kǔmèn* 苦悶, dessen Bedeutung zwar *fánmèn* 煩悶 ähnelt, meist jedoch als Adjektiv benutzt wird. Die dritte Zeile lautet in G28: A! Wǒ yuàn néng méng zhe nǐ kě'ài de qīnghuī dēng shàng chuāndiān, 啊!我願能蒙着你可愛的清輝登上川巔 (Ah! Ich wünsche, ich könnte bedeckt von deinem lieblichen klaren Licht auf Fluß-Gipfel steigen). Das *néng* 能 (können) wurde in G58 entfernt, der Druckfehler – anstelle von *shān* 山 (Berg) in G28 *chuān* 川 (Fluß) – behoben: Für das Zeichen *diān* 巔 in G54 steht *diān* 顛. Die Wörter sind gleichbedeutend (Gipfel), heute häufiger gebraucht ist *shāndiān* 山巔.

Der Irrealis kann im Chinesischen nicht ohne weiteres ausgedrückt werden, *yuàn* 願 (wünschen) nimmt hier seine Funktion ein.

Um Bergeshöhle mit Geistern schweben, 394
 Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
 Von allem Wissensqualm entladen,
 In deinem Tau gesund mich baden!
 同着些精靈們在草間壑畔伴你盤旋,
 解脫掉一切的學枷智梏,
 浴沐在你清露之中得健全!
 tóng zhe xiē jīnglíng-men zài cǎo jiān hè pàn bàn nǐ pánxuán,
 jiětuō diào yīqiè de xuéjiā zhìgù,
 yùmù zài nǐ qīnglù zhī zhōng dé jiànquán!
 mit ein paar Geistern im Gras an Felslöchern, die dich begleiten
 und umringen,
 befreit von allen Lernprangern, Weisheitsfesseln,
 eintauchen in deinen klaren Tau bringt Stärkung!

Aus offenbar rhythmischen Gründen wurde in der G54-Version nicht mehr *yīxiē* 一些, sondern nur noch *xiē* 些 (beide: einige) geschrieben.

Anstelle von “Wissensqualm” nutzt Guo das Bild *xuéjiā zhìgù* 學枷智梏. Ein *jiā* 枷 ist ein großes, stabiles Brett mit Öffnung, das als Strafmaßnahme um den Hals des Gefangenen geschraubt wird; ein *gù* 梏 eine ebenfalls hölzerne Fessel in Form eines Brettes, das die Hände unbeweglich hält. Das deutet an, daß Wissen und Lernen die Freiheit beschränken, gleichzeitig werden chinesische Realia in den Text eingeführt. Die anderen drei Übersetzer versuchen sich darin, Goethes Qualm-Metapher umzusetzen und so die Sichtbeschränkung und erstickende Qualität hervorzuheben. Lü schreibt: *zhīshi de wūyān zhàngqì* 知识的乌烟瘴气 (ungesunde Atmosphäre des Wissens), versehen mit einer Anmerkung; Liang formuliert: *zhīshi de yānchén* 知识的烟尘 (Rauchstaub des Wissens) und Qian schließlich: *zhīshi de míwù* 知识的迷雾 (dichter Nebel des Wissens).

In G54 ist die Reihenfolge von ehemals *mùyù* 沐浴 vertauscht, wobei auch hier die G28-Version der heute gängige Ausdruck ist.

Weh! steck ich in dem Kerker noch? 398

Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht!

啊！我為什麼還要坐監？
這污濁的玻璃， 瘴穢的窗眼，
便是那幽靄的天光，
透便後也生了塵玷！

A! Wǒ wèi shénme hái yào zuòjiān?
Zhè wūzhuó de bōli, wēnhuì de chuāngyǎn,
biàn shì nà yōuǎi de tiānguāng,
tòuguò hòu yě shēng le chéndiàn!

Ah! Warum muß ich noch gefangen sein?
Dieses schmutzige Glas, verdreckte Fensterloch,
selbst wenn jenes stille Himmelslicht
es durchbricht, wird es makelhaft!

Guos Scheiben sind nicht “gemalt”, sondern verdreckt, was die düstere, ungesunde Atmosphäre verstärkt, aber auch das Problem umgeht, die gefärbten Scheiben den chinesischen Lesern erklären zu müssen. Goethes “trüb” verstärkt sich ebenfalls in Guos Formulierung: *Shēng le chéndiàn* 生了塵玷 bedeutet wörtlich, “daß [das Licht] Schmutz entwickelt”. Genauer werden mit *chéndiàn* 塵玷 Fehlerstellen in Jade bezeichnet.

Die letzte Zeile wird in G28 mit einem Komma beendet.

Beschränkt von diesem Bücherhauf, 402

Den Würme nagen, Staub bedeckt,

Den, bis ans hohe Gewölb hinauf,

Ein angeraucht Papier umsteckt;

蟲糟塵布的書叢遍,

蒙煙紙壁高齊屋顛;

Chóng cáo chén bù de shū cóng biàn,

méng yān zhǐ bì gāo qí wū diān;

Wurmerzerfressene, staubbedeckte Bücher und Bände überall,

bedecken Mauern aus verstreutem Papier, hoch wie die Zimmerdecke;

Guo wählt zur Übersetzung des Wortes “Würme” das Zeichen *chóng* 蟲, das neben Würmern auch alle Arten von Insekten umfaßt.

Yān 煙 allein heißt “Rauch”, die Kombination *yānzhǐ* 煙紙 jedoch “verstreutes Papier”, so daß durch die geschickte Verwendung des Schriftzeichens Goethes “angeraucht Papier” noch eine Bedeutungserweiterung erfährt.

Auch hier findet sich in G28 *diān* 顛 statt *diān* 顛 (beide: Gipfel).

Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt, 406

Mit Instrumenten vollgepfropft,

Urväter Hausrat drein gestopft –

Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!

杯瓶箱篋圍成了一個圓,

狼藉的祖傳家具不計其年—

這便是你的世間!

這也算是個世間!

bēi píng xiāng qiè wéi chéng le yī gè yuán,

lángjí de zǔchuán jiājù bú jì qí nián —

Zhè biàn shì nǐ de shìjiān!

Zhè yě suàn shì gè shìjiān!

Tassen, Flaschen, Kisten stehen in einem Kreis,

chaotisch gestellte Ahnenmöbel, ungezählt ihre Jahre —

Das genau ist deine Welt!

Selbst das nennt sich eine Welt!

Der einprägsame Vers 409 wurde von jedem der Übersetzer anders übertragen, doch weichen sie inhaltlich nicht wesentlich von einander ab. So schreibt Lü: *Zhè jiù shì nǐ de shìjiè! Zhè jiù jiàozuò yí gè shìjiè!* 这就是你的世界! 这叫做一个世界! (Das genau ist deine Welt! Das wird eine Welt genannt!); Liang

formuliert: *Zhè jiù shì nǐ de shìjiè, zhè yě chéng gè shìjiè!* 这就是你的世界, 这也成个世界! (Das genau ist deine Welt, selbst das wird eine Welt!); und Qian: *Zhè shì nǐ de shìjiè! Yě suàn gè shìjiè!* 这是你的世界! 也算个世界! (Das ist deine Welt! Selbst das zählt als Welt!). Guo hat die parallel strukturierten Sätze auf zwei Verse mit jeweils derselben Zeichenanzahl ausgeweitet, was einen optisch und rhythmisch ansprechenden Effekt ergibt.

Und fragst du noch, warum dein Herz 410

Sich bang in deinem Busen klemmt?

Warum ein unerklärter Schmerz

Dir alle Lebensregung hemmt?

你的心臟在你胸中倒懸,
無名的痛苦扼斷了你一切的生源,
你還不知道是什麼情緣?

Nǐ de xīnzàng zài nǐ xiōng zhōng dào xuán,
wú míng de tòng kǔ è duàn le nǐ yī qiè de shēng yuán,
nǐ hái bù zhī dào shì shén me qíng yuán?

Dein Herz sitzt falschherum in deiner Brust,
Unverständlicher Schmerz drückt Dir all deine Lebens-Quellen ab,
Weißt Du noch nicht, welches Schicksal das ist?

Xīnzàng 心臟 verweist auf das Herz im physischen Sinne und ist auch der übliche Ausdruck in medizinischen Zusammenhängen, während für den übertragenden Sinn *xīn* 心 gebräuchlicher ist (siehe Vers 365).

Das von Guo frei übersetzte *qíngyuán* 情緣 beschreibt eine vorbestimmte Liebe, allgemeiner auch "Schicksal" und "Vorherbestimmung" und ist eine Umsetzung von Goethes Versen 412 und 413, die hier zu einem einzigen verschmolzen sind.

Auch in der zweiten Zeile findet sich ein Beispiel für die Vertauschung zweier Zeichen: In G28 heißt es noch *kǔtòng* 苦痛. Die Bedeutungsunterschiede können vernachlässigt werden.

Statt der lebendigen Natur, 414

Da Gott die Menschen schuf hinein,

Umgibt in Rauch und Moder nur

Dich Tiergeripp und Totenbein.

上天造了人, 放在生動的自然裏面,
你卻背棄了那兒的自然,
埋沒在這兒的塵煙,
你和些骷髏死骨相周旋。

Shàngtiān zào le rén, fāng zài shēngdòng de zìrán lǐmiàn,
 nǐ què bèiqì le nàr de zìrán,
 máimò zài zhèr de chényān,
 nǐ hé xiē kūlóu sǐ gǔ xiāng zhōuxuán.

Der Himmel hat die Menschen geschaffen, in die lebendige Natur gelassen,
 du hast jene Natur jedoch aufgegeben,
 eingetaucht in diesen Dunst-Rauch,
 gehen du und ein paar Skelette, tote Knochen miteinander um.

Goethes “Gott” wird von allen Übersetzern unterschiedlich umgesetzt. Guo war mit Goethes pantheistischer Gesinnung vertraut⁶⁷ und wählte vermutlich deshalb das weitgefaßte *shàngtiān* 上天 (“Himmel”, Vorhersehung, Gott). Zudem ist Lüs *shén* 神 (“Gottheit”, “Geist”) bereits in Guos Fassung durch die Bedeutung “Geist” belegt. Liang entschied sich für *shàngdì* 上帝 (“Herr in der Höhe”, der heute gebräuchlichen Bezeichnung für den christlichen Gott), Qian für *tiānzǔ* 天主 (“Himmelsherr”, [katholischer] Gott).⁶⁸

Nàr de zìrán 那兒的自然 (jene Natur) und *zhèr de chényān* 這兒的塵煙 (dieser Dunst und Rauch) bilden durch die beiden Demonstrativa *zhèr* (“hier”) und *nàr* (“dort”) ein stilistisches Gegensatzpaar. In G28 wurde in Zeile vier ein älteres Zeichen für “und” (*yǔ* 與) sowie die Formulierung “verwitterte Skelette” (*kā kā* 枯骷) anstatt “[menschliche] Skelette, Schädel” (*kūlóu* 骷髏) verwendet.

Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land! 418
 Und dies geheimnisvolle Buch,
 Von Nostradamus’ eigner Hand,
 Ist dir es nicht Geleit genug?
 飛！飛！你請飛入那寬宏的境地，
 諾時脫拉大牟士①親筆的奇書
 難道不足為你的伴侶？
 Fēi! Fēi! Qǐng nǐ fēi rù nà kuānhóng de jìngdì,
 Nuòshítuōlādàmóushì ① qīnbǐ de qíshū
 nándào bù zú wéi nǐ de bànǚ?

67 CHEN: *From the May Fourth Movement to Communist Revolution: Guo Moruo and the Chinese Path to Communism*: 79. Auseinandersetzungen damit finden sich auch im Briefwechsel Kleeblatt.

68 Ein Vergleich verschiedener Übertragungen für das Wort “Gott” im Chinesischen und speziell bei Guo findet sich in: VELINGEROVÁ: “Kuo Mo-jos Übersetzungen von Goethes Werken”: 444–46.

Flieg! Flieg! Bitte flieg in jenes weite Gebiet!
 Nostradamus' ① selbst geschriebenes Wunderbuch,
 Genügt es etwa nicht als dein Gefährte?

Guos Umsetzung von “Flieh! Auf!” mit *Fēi! Fēi!* 飛!飛! (Flieg! Flieg!) gibt die verzweifelte Intensität Faustens wieder. Dennoch entscheidet sich keiner der anderen Übersetzer dafür, statt dessen schreibt Lü: *Táo ba! Qīlái!* 逃吧! 起来! (Flieh doch! Steh auf!); Liang: *Táo! Qīlái!* 逃! 起来! (Flieh! Steh auf!) und Qian: *Qīlái!* 起来! (Steh auf!).

Die Version G28 weist gegenüber G54 an dieser Stelle eine Reihe von Unterschieden auf:

飛!飛!請你飛入那寬宏的境地!
 諾時脫拉大牟土(11)親筆的奇書
 難道不足為你的伴侶?

Die erste Zeile schließt mit einem Ausrufezeichen. Statt *qǐng nǐ* 請你 (bitte du) steht *nǐ qǐng* 你請 (du bitte) und schließlich finden sich auch zwei Druckfehler: *tǔ* 土 statt *shì* 士 in Nostradamus Namen und das fehlende *qíshū* 奇書, das in G54 ergänzt wurde. Die unterschiedliche Numerierung kommt zustande, da in der älteren Version Endnoten, in der neueren Fußnoten aufgeführt sind.

Erkennest dann der Sterne Lauf, 422
 Und wenn Natur dich unterweist,
 Dann geht die Seelenkraft dir auf,
 Wie spricht ein Geist zum andern Geist.

你如能了解得羣星的天路,
 體會得“自然”的教諭,
 你的靈力會從胸中醒來,
 如同精靈之和精靈對語。

Nǐ rú néng liǎojiě de qúnxīng de tiānlù,
 tǐhuì de “zìrán” de jiàoyù,
 nǐ de línglì huì cóng xiōng zhōng xǐnglái,
 rútóng jīnglíng zhī hé jīnglíng duìyǔ.

Wenn du der Galaxie Himmelsweg verstehen kannst,
 die Unterweisung der “Natur” begreifen,
 kann deine geistige Kraft aus deiner Brust erwachen,
 wie Geist und Geist [dich] unterhalten.

Anstelle von *liǎojiě* 了解 und *tǐhuì* 體會 steht in G28 beide Male *jiě shí* 解識 (begreifen). Weitere Unterschiede zu G54 finden sich in der vierten Zeile: *rú*

jīnglíng yǔ jīnglíng duì yǔ 如精靈與精靈對話, d.h. ohne *tóng* 同 und ohne *zhī hé* 之和. Die Veränderungen sind vor allem rhythmischer Art.

Qúnxīng 羣星 bedeutet in seinen Einzelzeichen “Gruppe von Sternen” und wird von Guo zur Kennzeichnung des Plurals gebraucht.

In der zweiten Zeile fällt das in Anführungszeichen gesetzte Wort *zìrán* 自然 (Natur) auf. Möglicherweise wollte Guo so die etwas ungewöhnliche Benutzung des Wortes *zìrán*, das in China selten personalisiert wurde, relativieren und gleichzeitig zeigen, daß die Formulierung absichtlich gewählt ist.

Die Seelenkraft, die bei Goethe lediglich “in dir” aufgeht, lokalisiert Guo in der Brust Faustens.

Umsonst, daß trocknes Sinnen hier 426

Die heil’gen Zeichen dir erklärt.

Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir;

Antwortet mir, wenn ihr mich hört!

憑靠着枯燥的感官,

解不透宇宙的深意。

你浮動着的精靈呀, 你已在我身旁,

我的言辭你可會聽取?

Píngkào zhe kūzào de gǎnguān,

jiě bú tòu yǔzhòu de shēn yì.

Nǐ fú dòng zhe de jīnglíng ya, nǐ yǐ zài wǒ shēn páng,

wǒ de yán cí nǐ kě huì tīng qǔ?

Mit vertrockneten Sinnesorganen,

kann [man] die tiefen Bedeutungen des Kosmos nicht durchdringen.

Du schwebender Geist, ach, du bist bereits neben mir,

meine Worte, kannst du [sie] vernehmen?

Guo verwechselt bei seiner Übersetzung “Sinnen” (Nachdenken) mit “Sinne” (Hören, Schmecken usw.).

Jīnglíng versieht Guo hier nicht mit dem Pluralmarker *men* 們 wie in Vers 394, sondern läßt offen, ob es sich um einen oder mehrere Geister handelt.

In G28 ist die erste und zweite Zeile jeweils um ein *zhè* 這 (“diesen, dieses”) ergänzt:

憑靠着這枯燥的感官,

解不透這宇宙的深意。

Die Auslassung in G54 erfolgte vermutlich aus stilistischen und rhythmischen Gründen.

Außerdem steht in G28 *la* 啦 anstelle von *ya* 呀 (mit zu vernachlässigendem Bedeutungsunterschied) – hier etwas verstärkend mit “ach” rückübersetzt.

Er schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmos.

(揭卷，目擊大宇宙的符徵)

(Jiē juàn, mùjī dà yǔzhòu de fú zhēng)

(Schlägt ein Buch auf, erblickt Symbol des großen Kosmos)

Guo wählt die gleiche Übertragung für “Makrokosmos” wie auch Mori, alle drei weiteren chinesischen Übersetzer schließen sich dem an. Lü und Qian ergänzen eine Anmerkung.

① 諾時脫拉大牟士 (Nostradamus): 本名為米舍爾·諾特爾大牟 (Michel Notredame) (1503–1566) 與浮士德同時，年較幼，占星家。

① Nuòshítuōlādāmóushì (NOSTRADAMUS) běnmíng wéi Mǐshè'ěr Nuòtè'ěrdāmóu (MICHEL NOTREDAME) (1503–1566) yǔ Fúshìdé tóngshí, nián jiào yòu, zhānxīng jiā.

① Nostradamus (NOSTRADAMUS): ursprünglicher Name Michel Notredame (MICHEL NOTREDAME) (1503–1566), Zeitgenosse von Faust, jünger an Jahren, Astrologe.

In der Version G54 wurden in der Anmerkung, die für das Wort *Nuòshítuōlādāmóushì* 諾時脫拉大牟士 gesetzt wurde, Druckfehler bereinigt und die Umschrift des Namens in chinesischer Schrift (米舍爾·諾特爾大牟)⁶⁹ ergänzt.

Guos Übersetzungsstrategie läßt sich leichter feststellen als Moris. Nur selten überträgt er Wörter lautlich. Ein nicht ganz eindeutiges Beispiel findet sich ganz am Anfang mit *ètè shì* (für “gotisch”). Auch der Name “Nostradamus”, *Nuòshítuōlādāmóushì*, ließe sich dazuzählen. An einigen Stellen übernimmt er Bilder inhaltlich so, wie Goethe sie geschaffen hat, so in Vers 365, in dem er das “brennende Herz” fast wörtlich wiedergibt (*wǒ xīn jiāo yù rán*), oder die mit nur geringen Abweichungen übertragenen Formulierungen in Vers 376: “Es möchte kein Hund so länger leben”, die Guo übersetzt: *Shéi xiǎng bǎ zhè tiáo gǒumìng piànkè cán yán* (Wer möchte dieses Hundeleben einen Moment weiterführen), ferner Vers 378: “Geistes Kraft und Mund”, das bei Guo zu *shén lì shén shé* (“Götter-Kraft, Götter-Zunge”) wird.

69 Die heute gebräuchliche Umschrift des Namens lautet *Nuòsītèlādámǔshì* 諾斯特拉達姆士.

Häufiger dagegen finden sich Beispiele dafür, daß Guo Goethes Sinn übernommen und kreativ umgesetzt hat – das legt eine transferierende Methode nahe. Darunter fallen leichte Veränderungen wie in Vers 410: “Und fragst du noch, warum dein Herz / Sich bang’ in deinem Busen klemmt?”, den Guo überträgt mit *Nǐ de xīnzàng zài nǐ xiōng zhōng dào xuán* (Dein Herz sitzt falschherum in deiner Brust), aber auch größere Eingriffe, wie in Vers 396, in dem Goethes “Von allem Wissensqualm entladen” zu *jiětuō diào yīqiè de xué jiā zhī gù* (befreit von allen Lernprangern, Weisheitsfesseln) wird. Damit versetzt Guo *Faust* jedoch auch in ein anderes Umfeld: *jiā* und *gù* gehören nicht ins deutsche Mittelalter, sondern sind chinesische Realia.

Guos schöpferische Ausdruckskraft zeigt sich auch bei der Übersetzung einzelner Wörter: Goethes “statt” in “Statt der lebendigen Natur” (Vers 414) überträgt Guo verstärkend: *nǐ què bèiqì le nàr de zìrán* (du hast jene Natur jedoch aufgegeben). Die Verse 382/383, in denen Faust herausfinden will, was “die Welt / Im Innersten zusammenhält” verbildlicht Guo mit *yǔzhòu de hé hé xīn xīn* (des Kosmos tiefsten Kern), das durch die Dopplung noch intensiver wirkt.

Dem Stimmungswechsel im Goetheschen Vers 386, durch das neue Metrum und die Interjektion ausgedrückt, wird Guo gerecht, indem er hypotaktischen Stil, kürzere Verse und eine Zäsur nutzt.

Guo beginnt mit der ersten Zeile einen Reim, der sich durch einen Großteil des Monologs zieht: 23 Verse reimen sich auf den Laut *-ian*, weitere 15 auf die Laute *-uan*⁷⁰, *yan* und *ren*, die gegenseitig wieder als Reim gelten können, so daß sich bei 39 Versen Reime auf denselben Laut ergeben – bei also mehr als der Hälfte. Forke sieht in Rhythmus und Reim eine Anlehnung an die “lyrischen Partien in den Dramen der Yüan-Dynastie”.⁷¹

Die Kürzungen, die Guo vorgenommen hat, sind auf den ersten Blick ersichtlich; insgesamt sind 75 Verse zu 63 Versen zusammengeschmolzen. Zum einen handelt es sich um eine Auslassung inhaltlich weniger gewichtiger Passagen, z.B. in Vers 358: “Da steh ich nun, ich armer Tor!”, und einzelner Wörter. Stellenweise ist anzunehmen, daß Guo Formulierungen für schwer verständlich hielt und deswegen auf die Übertragung verzichtet hat, so u.a. bei europäischen Gegebenheiten, die für Verständnisschwierigkeiten sorgen konnten, wie das Pult, die gemalten Fensterscheiben oder die unkommentierte

70 Der Laut des Zeichens *chuān* 穿, obwohl in der Pinyin-Umschrift optisch gleich auslautend, reimt sich nicht.

71 FORKE: “Goethe in chinesischem Gewande”: 55.

und bedeutungsverschiebende Übersetzung der akademischen Grade Magister und Doktor; ferner die Formulierung “Schau alle Wirkenskraft und Samen” (Vers 384). In den meisten Fällen sind jedoch lediglich die Inhalte, die bei Goethe auf mehrere Verse verteilt vorkommen, unter Auslassung einiger Wörter in weniger Versen zusammengefaßt.

Gerade diese Änderungen werden in Untersuchungen seiner Übersetzung häufig kritisiert. Adrian Hsia äußert sich zu Vers 364 “Und sehe, daß wir nichts wissen können”, den Guo übertragen hat mit *jiūjìng suǒ zhī yǒu xiàn* (letztlich ist alles Wissen begrenzt):

Nicht zuletzt macht Guo auch einen Fehler, ohne belesen genug zu sein. Faust sagt ausdrücklich “daß wir nichts wissen können”, was Guo als *suozhi youxian* (所知有限) übersetzt, d.h. “unser Wissen ist beschränkt”. Diese Übertragung könnte mehr mit dem Faktum zusammenhängen, aber Faust sagt es nicht in einer Verzweiflungsstimmung. Es scheint, daß Guo nicht nur die Zeilenzahl reduziert, sondern auch den Textgehalt verändert hat. Wenn er Zhous Version genauer gelesen hätte, hätte er diese Fehler vermieden, da Zhous Übersetzung in dieser Hinsicht richtig war. Angesichts dessen mag es notwendig sein, sämtliche Übersetzungsarbeiten Guos zu überprüfen, um ihn als Übersetzer richtig zu bewerten.⁷²

Es ist zu vermuten, daß einer der Gründe für die Veränderung der Reim war, der sich durch den Monolog zieht und mit *xian* wieder aufgenommen wird.

Yang Wuneng schreibt angesichts freizügiger Entscheidungen Guos:

In seinem “Faust” wurde nämlich das Nationalkolorit des Originals schwer und oft zerstört, weil er ziemlich viele Bezeichnungen, geflügelte Worte und Redensarten mit schreiender chinesischer Farbe gebrauchte, die augenscheinliche Anspielungen auf Personen und Begebenheiten in der chinesischen Geschichte oder der klassischen Literatur Chinas sind [...]⁷³

Diese Passagen, auch etwaige mundartliche Einfärbungen, die Yang an derselben Stelle anmerkt,⁷⁴ kommen zwar im gewählten Abschnitt kaum vor, zei-

72 HSIA: “Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen”: 117. (Die Konjunktion “ohne daß” soll hier vermutlich kausale Funktion haben.) Zur Problematik der Möglichkeit einer Vorlage durch Zhou, siehe Fußnote 17.

73 YANG: *Goethe in China*: 118.

74 Obwohl sich auch Goethe negativ über den Gebrauch von Dialekt auf der Bühne äußert (BA 17: 92–83), verblaßt die Kritik an der mundartlichen Einfärbung durch Guo ein wenig, wenn man bedenkt, daß Goethe selbst mitunter in seinem Dialekt (Frankfurter Hessisch) gedichtet hat; anders sind Reime aus *Faust* wie: “Oh neige / Du Schmerzensreiche” (Ver-

gen jedoch, daß es sich bei der festgestellten transferierenden Übersetzung um eine konsequente Textstrategie handelt.

Insgesamt finden sich für *Faust I* in Guos Fassung 78 Anmerkungen – zu wenig für ein wirkliches Verständnis, wie Forke befindet.⁷⁵ Dennoch bieten Guos Kommentare sowie seine Vorworte und Nachworte dem Leser hilfreiche Stützen. Kenntnisse des Autors und der Hintergründe des Werks scheint Guo besessen zu haben; auch mit Elementen des Christentums war er vertraut,⁷⁶ wenn er sie auch nicht immer konsequent übertragen hat.

Mindestens eine Fehlübersetzung ist in der Passage zu finden, wie in der Analyse bereits angemerkt wurde: In Vers 426 überträgt Guo “trocknes Sin-nen” mit *kūzào de gǎnguāng* (vertrocknete Sinnesorgane). Ob die etwas überraschend eingeführten *shénxiān* (Unsterblichen), die Guo anstelle des in Vers 377 vorkommenden Wortes “Magie” wählt, ein echter Fehler sind, ist diskutabel – in jedem Fall sind sie ein weiterer Fall von Übertragung in den eigenen Kulturkreis.

Da einige formale Strukturen sich nur schwer oder gar nicht im Chinesischen darstellen lassen, verwendet Guo eigene Versarten und Mittel der Poesie, um die unterschiedlichen Stimmungen zu übertragen. Die beschränkte Aussagekraft der vorliegenden Untersuchung macht sich besonders in diesem Punkt bemerkbar, da die Lieder und formal strengeren Passagen des *Faust* nicht enthalten sind, in denen Guo poetische Kunstfertigkeit beweist. Yang schreibt:

Zum Beispiel, um der wechselnden Metrik des Originals Rechnung zu tragen, nahm der Übersetzer Guo Moruo, der selber glücklicherweise auch hervorragender Dichter war, fast alle möglichen Formen der chinesischen Dichtkunst in Anspruch: Wuyan, Qiyan, Rhapsode, Volkslied und sogar Baizige u.a.⁷⁷

se 3587–89, BA 8: 265) oder “Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen / Und sich die goldnen Eimer reichen!” (Verse 449–50) nicht zu erklären (ebenda: 164). Ebenso enthält das Drama “Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern” zahlreiche im Dialekt geschriebene Sprechtexte, wie die Passagen von Hanswurst: “Ihr mehnt, i bin Hanswurst, nit wahr? / Hab sei Krage, sei Hose, sei Knopf; / Hätt i au sei Kopf, / Wär i Hanswurst ganz und gar.” (BA 5: 131).

75 FORKE: “Goethe in chinesischem Gewande”: 59.

76 ROY: *Kuo Mo-jo: The Early Years*: 64. Roy bemerkt, daß Guos Werk tiefgreifende Kenntnis des alten und neuen Testaments belegt.

77 YANG: *Goethe in China*: 118. Im *Wuyan* hat jeder Vers fünf Silben, im *Qiyan* sieben. *Baizige* ist eine Form des Kinderlieds, deren Verse sich jeweils auf die Silbe *zi* reimen.

Trotz Guos Angleichungen an chinesische und nicht zuletzt seine eigenen Stil- und Inhaltsvorstellungen konnte das Drama nicht wie ein originär chinesisches Werk wirken; dazu fehlte, wie auch in Japan, die Tradition des Versdramas.⁷⁸

Wenn ihm auch bereits 1921 mit seinem Gedichtband „Göttinnen“ ein Durchbruch der *baihua*-Literatur gelungen war,⁷⁹ hatte Guo durch die Entscheidung, bei seiner Übersetzung die Umgangssprache zu nutzen, mit der Tradition gebrochen, anspruchsvolle Werke in *wenyan* zu verfassen. Das Drama mußte dem Leser frisch und leicht zugänglich (oder zu volkstümlich und vulgär) erscheinen.⁸⁰ Einige Einschübe von *wenyan* (siehe die Formulierung *yí zhǐ* in Vers 362 oder die Verwendung des Zeichens *wu* in den Versen 374 und 375) zeigen allerdings eine Verhaftung in der traditionellen Schriftsprache, die in der Republikzeit keine Seltenheit war.⁸¹

Die Anmerkungen im Analyseteil haben gezeigt, daß zwischen der Version von 1928 und der von 1954 einige Unterschiede bestehen. In vierzehn Fällen betreffen sie die Wortwahl (davon vier die Zeichenreihenfolge im Wort), acht sind vermutlich auf Rhythmusverbesserungen zurückzuführen, fünf wurden in der Zeichensetzung vorgenommen, drei betreffen Zeichenvarianten, und fünf sind behobene Druckfehler. Wesentliche inhaltliche Veränderungen finden sich nicht.

Die Übersetzungen im Vergleich

Eine Analyse von 75 Versen eines Dramas, das insgesamt 12.111 Verse umfaßt, kann schwerlich Auskunft über das gesamte Werk geben. Zumindest aber für den untersuchten Ausschnitt lassen sich Tendenzen in den Übertragungen Moris und Guos erkennen.

78 Ebenda.

79 VELINGEROVÁ: „Kuo Mo-jos Übersetzungen von Goethes Werken“: 427.

80 Guo übersetzte als erster chinesische Klassiker in das umgangssprachliche Chinesisch seiner Zeit und war auch dabei mit Kritik konfrontiert.

81 Gao verurteilt die Vermischung der klassischen und modernen Sprache und bemerkt, die Übersetzung klinge dadurch „sehr komisch“ und sei „schwer auszusprechen“. GAO: „Ein Staffellauf zum wahren Sinn von Faust – eine vergleichende Arbeit von drei Faust-Übersetzungen“: 137. Inwiefern das auch schon für die Zeitgenossen von Guo galt, muß offen bleiben. Zumindest wurde zu Guos Lebzeiten *Faust* nicht auf der chinesischen Bühne als Drama aufgeführt. HSIA: „Zur Faust-Rezeption in China“: 181.

Anhand von Eigenaussagen, die mit den Ergebnissen der Untersuchung verglichen werden, soll hier ein Bild des Verhältnisses von Credo und Praxis ihrer Herangehensweisen in den ausgewählten Versen aufgezeigt werden.

In seinem Aufsatz *Der übersetzte Faust* (*Yakuhon Fausuto ni tsuite* 譯本ファウストに就いて) äußert sich Mori 1913 zu den Prinzipien seiner Übertragung:

Was die Richtlinien der Übersetzung anbelangt, so habe ich in der Tat keine nennenswerten. Wie in allen meinen Übersetzungen der letzten Zeit überlege ich mir, wie der Autor sich ausdrücken würde, wenn er in diesem Fall den gemeinten Sinn auf japanisch ausdrücken wollte, und schreibe bloß nieder, was mir dabei gerade einfällt. Die Vermutung, daß er sich auf japanisch so ausdrücken würde, hängt freilich von meiner Kenntnis, von meiner Fähigkeit ab. Deshalb steht es nicht fest, ob ich das Richtige getroffen habe oder nicht. Aber für mich gibt es keine andere Möglichkeit. Bei der Übersetzung ergeben sich also in dem betreffenden Fall notwendigerweise meine eigenen Sätze. Ich kann nicht anders.⁸²

Diese Äußerung gibt Aufschluß über Moris eigene Einschätzung seiner Methode, legt sich jedoch in der Frage, ob der Text eher ausgangs- oder zielsprachlich orientiert sei, nicht fest. Einerseits deutet die Formulierung “den gemeinten Sinn auf japanisch ausdrücken” eine Japanisierung und damit Orientierung am Zieltext an. Doch indem er die Person Goethe als Referenz für seine Methode einbezieht, also seine Übersetzung als Produkt dessen charakterisiert, von dem Mori glaubt, daß es Goethe, wäre er Japaner gewesen, geschrieben hätte, ist jegliche Festlegung aufgehoben, und die eben noch ausgeschlossene Seite des Ausgangstextes ist wieder in der Gleichung enthalten.

Die einzelnen Ergebnisse der Analyse lassen erkennen, daß Moris Strategie der *Faust*-Übersetzung nicht eindeutig in die Kategorien “adaptierend” oder “transferierend” einzuordnen ist; sicher ist hingegen, daß es eine sehr gewissenhafte Übertragung ist, die nahezu keinen Inhalt unbeachtet läßt und nur wenig hinzufügt. Auch in der formalen Einordnung trifft weder die einpassende noch die verfremdende Strategie eindeutig zu: Das europäische Versmaß wird nicht imitiert (wobei fraglich bleibt, ob das überhaupt möglich ist), Reime werden nur vereinzelt eingewoben, doch zieht Mori auch keine heimischen Stilmittel wie regelmäßige Silbenzahlen oder Wortspiele hinzu. In der Übertragung von Realia bedient er sich eines breiten Spektrums an Möglichkeiten, um dem Leser *Faust* nahezubringen (so durch Ergänzungen oder Transfers einiger Formulierungen in die japanische Leseerfahrung), andererseits ist an

82 Zitiert nach KIMURA: *Jenseits von Weimar*: 327–28. S. OZ 12: 877.

anderen Stellen die Absicht zu erkennen, das Exotisch-Fremdländische beizubehalten (*dokutoru, magisuteru*) und so die Illusion eines genuin japanischen Werkes zu zerstören. Die Ambivalenz seiner Aussage zur Methode spiegelt sich damit auch in seiner Version des Faust-Monologs wider.

Auch Guo legte mehrmals Zeugnis zu seiner Auffassung von guter Übersetzung und zu seiner *Faust*-Version im besonderen ab. Im Nachwort des zweiten Teils schreibt er über seine Gefühlslage bei der Übertragung von *Faust I*:

Unsere Bewegung des 4. Mai ähnelte ein wenig der Sturm-und-Drang-Bewegung aus Goethes Jugendzeit; beide waren geschichtliche Perioden, in denen sich die Gesellschaft von einer feudalen in eine moderne Epoche wandelte. Aufgrund dieser Übereinstimmung fühlte ich mein Herz mit dem des jungen Goethe schlagen, und mit einem Gefühl, das beinahe Anbetung gleichkam, habe ich den ersten Teil zu Ende übersetzt. Die damalige Übersetzung schien mir wie eigene Schöpfung, und ich denke, daß sie in meinem eigenen Leben eine recht bedeutungsvolle Rolle gespielt hat.⁸³

Allgemeiner zu Übersetzungsfragen äußert er sich in einem Brief an Zheng Zhenduo⁸⁴ von 1921:

My contempt – pardon the boldness of my words – is for those translators who are slavishly reliant on dictionaries. I believe that translation has to be creative, and I staunchly support this belief. Translation has never been easy – to be creative, a translator must have an in-depth understanding of the thinking and the background of the author, and conduct a thorough investigation of the content and manner of presentation of a piece of work.⁸⁵

“Kreativität” und “Schöpfung” sind Schlagwörter, auf die in diesen Einschätzungen besonderes Gewicht gelegt wird. Darin zeigt sich die bewußte Entscheidung für eine Ausrichtung am Zieltext; der gegebene Inhalt wird nicht wörtlich übertragen, sondern schöpferisch umgesetzt. Als Voraussetzung dafür sieht Guo dennoch eine umfassende Kenntnis von Werk und Autor, da nur

83 我們的五四運動很有点像青年歌德時代的“狂飆突起運動”(Sturm und Drang),同是由封建社會蛻變到現代的一個劃時代的歷史時期。因為有這樣的相同,所以和青年歌德的心絃起了共鳴,差不多是在一種類似崇拜的心情中,我把第一部翻譯完了。那時的翻譯彷彿等於自己在創作的一樣,我頗感覺着在自己的一生中做了一件相當有意義的事。Goethe, *Fushide di er bu*, 384. Übersetzung von mir.

84 ZHENG Zhenduo 鄭振鐸 (1898–1958) war ein einflußreicher Gelehrter in der Literaturszene der zwanziger Jahre.

85 CHAN: *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*: 253. Übersetzung Rachel LUNG.

dann entschieden werden kann, was eigentlich in der Zielsprache umgesetzt werden muß. Kreativität ist dabei nicht gleichbedeutend mit Willkür, denn die Entscheidungen zur Umformung werden erst nach genauer Kenntnis von Form, Inhalt und Hintergrund des Ausgangstextes getroffen. Die Analyse hat gezeigt, daß es Prämissen sind, die Guo in seiner Übertragung der ausgewählten Passage zum Tragen kommen läßt und die wegweisend für das Verständnis seiner Übersetzung sind.

Es scheint geboten, dazu noch einige Worte mehr zu verlieren. Wie sichtbar wurde, bedient sich Guo zahlreicher stilistischer Mittel, die ihm die chinesische Sprache bietet, um die Ausdruckskraft zu erhalten, die er im deutschen Faust-Monolog selbst empfunden hat. Dadurch verschwinden konkrete Inhalte oder werden reduziert, wenn er es aus stilistischen oder inhaltlichen Gründen (Verständnisschwierigkeiten beim Leser) für notwendig hält. Seine Übersetzung steht damit in der Nähe einer Nachdichtung. Vor allem aus diesem Grund wurde sie kritisiert: Wenn auch keine der sich mit ihr beschäftigenden Arbeiten ihr die poetische Kraft abspricht, äußern sich gerade Hsia und Gao überwiegend negativ. Gaos abschließende Wertung von Guos Fassung lautet:

Durch Vergleich können wir genau sehen, daß Guo zwar ein großer Dichter und in der Muttersprache sehr gewandt ist, aber wegen des Mangels an der deutschen Sprache das Originalwerk von Goethe an vielen Stellen falsch übersetzt und dadurch den originalen Sinn entstellt.⁸⁶

Dazu ist zu bemerken, daß sich aus Guos Übersetzungen nur schwer auf seine Fähigkeiten, die deutsche Sprache zu verstehen, schließen läßt; japanische und englische Versionen des Werkes lagen zum Zeitpunkt seiner Übertragung vor, und er äußert sich deren Verfassern gegenüber dankbar.⁸⁷ Gerade die Tatsache, daß er die Möglichkeit hatte, seine eigenen Texte mit denen anderer zu vergleichen, führt jede Argumentation, die Ungenauigkeiten auf seine Sprachkenntnisse zurückzuführen wünscht, ad absurdum. Vielmehr ist es die Maxime, die Guo seiner Arbeit unterlegt hat: Die Schöpfungskraft des Übersetzers spielt für ihn eine tragende Rolle, Kreativität und echtes, eigenes Gefühl müssen einfließen, damit das Werk als gut gelten könne. Damit ist die Übertragung des Pathos und des Inhalts wichtiger als die Beibehaltung der Wörter und Wendungen. Den einzigen Maßstab für eine Übersetzung in dem "originalen

86 GAO: "Ein Staffellauf zum wahren Sinn von Faust – eine vergleichende Arbeit von drei Faust-Übersetzungen": 142.

87 Mit keiner der drei frühen japanischen Übersetzungen finden sich auffällige Ähnlichkeiten.

Sinn” zu suchen hieße, auf Übertragung von Gefühl und Wirkung verzichten zu wollen.

Die Strategien von Mori und Guo stehen in unmittelbarem Zusammenhang zu den unterschiedlichen Atmosphären, die in den beiden übersetzten Monologen erzeugt wird: Trotz des Gebrauchs von Umgangssprache wirkt Moris Faust in erster Linie verzweifelt, verbittert und ernst, Guos Faust dagegen vor allem emotional aufgewühlt. Die in mancher Hinsicht ans Deutsche angepaßte Sprache Moris bekommt einen, den poetischen Ausdrucksformen und Sprachgewohnheiten des Japanischen nicht immer entsprechenden, exotisch-fremden Charakter, während Guo die emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten seiner Muttersprache nutzt, um Faustens und, wie er Auskunft gibt, auch seine eigenen Gefühle niederzuschreiben. Formulierungen und Realia, die nicht unmittelbar verständlich sind, werden von Mori kommentarlos beibehalten und sind allenfalls mit der später durch ihn übersetzten Sekundärliteratur zu entschlüsseln gewesen; Guo behilft sich mit einer Kombination aus Auslassungen, Sinisierungen und Anmerkungen.

Obwohl keine der beiden Übersetzungsstrategien als falsch oder unangemessen betrachtet werden kann, fällt die unterschiedliche Bewertung durch Literaturwissenschaftler in der jüngeren Vergangenheit (das bedeutet: nach Guos Tod) auf. Wird Moris Arbeit in der Regel lobend hervorgehoben, bewerten Wissenschaftler Guos Übersetzung sehr unterschiedlich und kritisieren sie nicht selten. Gründe dafür sind – neben einer Abneigung gegen die Freizügigkeit, die er sich dabei erlaubt hat – oft fehlendes Verständnis für die konkreten historischen Umstände, in denen die Arbeit entstand.⁸⁸

Mori und Guo übersetzten Faust in einer Zeit, in der in ihren Ländern Paraphrasen, willkürliche Auslassungen und Hinzufügungen noch vorherrschende Merkmale von Übertragungen waren, mit Präzision und Willen zur Vollständigkeit.⁸⁹ Versucht man, die Übertragungen allein auf ihre germanistische Exaktheit zu untersuchen, wird man ihnen nicht gerecht. Vielmehr sollte man sie als Dichtung zweier bedeutender historischer Persönlichkeiten wahrnehmen.

88 Es ist zu vermuten, daß in einzelnen Fällen auch Abneigung gegen die Person und insbesondere den Politiker Guo im Spiel sind, wenn seine Übersetzungen verrissen werden.

89 YANG: *Goethe in China*: 177–118, und WIXTED: “Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World”: 104.

Literatur

Faust-Ausgaben

Deutsch

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethe's sämtliche Werke: in fünfundvierzig Bänden*, Leipzig: Philipp Reclam jun. (ohne Jahr). [Mit Notizen versehene Ausgabe von MORI Ōgai] http://rarebook.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/ogai/data/A100_1581.html

Ders.: *Faust. Eine Tragödie. Mit 163 Federzeichnungen von Franz Stassen*, Berlin: Schroeter 1924.

Ders.: *Berliner Ausgabe 8, Dramatische Dichtungen IV: Faust*, Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1978.

Ders.: *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe / Weimarer Klassik 1798–1806: BD 6.1. Faust*, Hg. Karl RICHTER, München: btb Verlag 2006.

Japanisch

ゲーテ Gēte: *Fausuto* 『ファウスト』 (Faust), Übers. TAKAHASHI Gorō 高橋五郎, Maekawa Bunei Kaku 前川文榮閣 1904.

Ders.: *Fausuto* 『ファウスト』 (Faust), Übers. MACHII Masaji 町井正路, Tōyō Insatsu Kabushiki Gaisha 東洋印刷株式會社 1912.

Ders.: *Fausuto: Dai ichi bu* 『ファウスト 第一部』 (Faust: erster Teil), Übers. MORI Rintarō 森林太郎, Fuzan Bō 富山房 1913.

Ders.: “Fausuto Dai ichi bu” ファウスト 第一部 (Faust. Erster Teil), KINOSHITA Mokutarō u.a. 木下杢太郎他 u.a. (Hg.): *Ōgai zenshū* 『鷗外全集』 (Ōgai-Gesamtausgabe) 12, Iwanami Shoten 岩波書店 1972.

Ders.: *Fausuto (Dai ichi bu)* 『ファウスト〈第一部〉』 (Faust (Erster Teil)), Übers. SAGARA Morio 相良守峯, Iwanami Shoten 岩波書店 2009.

Ders.: *Fausuto: Dai ichi bu* 『ファウスト 第一部』 (Faust: Erster Teil), Übers. IKEUCHI Osamu 池内紀, Shūei Sha 集英社 2009.

Chinesisch

歌德 Gede: *Fushide* 《浮士德》 (Faust), Übers. GUO Moruo 郭沫若, Shanghai: Xiandai Shuju Yinxing 现代书局印行 1928, 8. Auflage von 1934.

Ders.: *Fushide* 《浮士德 第一部》 (Faust: Erster Teil), Übers. GUO Moruo 郭沫若, Peking: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社 1954.

- Ders.: *Fushide* 《浮士德》 (Faust), Übers. Bayard TAYLOR (deutsch-englisch), Stewart S. Mo (englisch-chinesisch), Taiwan: Chi Ming Book Co. 1961.
- Ders.: *Fushide* 《浮士德 第二部》 (Faust: Zweiter Teil), Übers. GUO Moruo 郭沫若, Peking: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社 1978.
- Ders.: *Fushide. Gede wenji. Di 01 juan* 《浮士德 歌德文集》第01卷 ([Dt. Titel:] Goethes Werke in 10 Bänden. Erster Band. Faust), Übers. LÜ Yuan 绿原, Peking: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社 1999.
- Ders.: *Fushide* 《浮士德》 (Faust), Übers. LIANG Zongdai 梁宗岱, Guangzhou: Guangdong Renmin Chubanshe 广东人民出版社 1986.
- Ders.: *Fushide* 《浮士德》 (Faust), Übers. QIAN Chunqi 钱春绮, Shanghai: Iwen Chubanshe 译文出版社 1990.

Siglen

- AK Anmerkungen von Herrn Professor Aoyagi Kōichi
- BA Goethe: *Berliner Ausgabe*
- KG *Kanji gen*
- HDC *Hanyu Da Cidian*
- MK *Meyers Konversationslexikon*, 1908
- NKD *Nihongo kokugo dai jiten*
- SW Goethe: *Sämtliche Werke*, Frankfurt a. M.
- G28 Guos erste Faust-Übersetzung von 1928 (Nachdruck)
- G54 Guos überarbeitete Faust-Übersetzung von 1954

Monographien und Aufsätze

- AIZAWA, Keiichi: “Neue Anforderungen nach dem Zeitalter der Literaturübersetzungen”, Irmela HUIYA-KIRSCHNEREIT (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit: Aspekte des Übersetzens Japanisch–Deutsch–Japanisch*, München: iudicium 2001: 151–70.
- ALBRECHT, Jörn: *Literarische Übersetzung: Geschichte – Theorie – kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Ders.: “Bedeutung der Übersetzung für die Entwicklung der Kultursprachen”, Harald KITTEL (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction: 2. Teilband. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin und New York: de Gruyter 2004: 1088–107.

- BAUER, Wolfgang: "Goethe und China: Verständnis und Mißverständnis", Hans REISS (Hg.): *Goethe und die Tradition*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1972: 177–97.
- Ders.: *German Impact on Modern Chinese Intellectual History: A Bibliography of Chinese Publications*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982.
- BIRCH, Cyril: "English and Chinese Metres in Hsü Chih-Mo", *Asia Major* 8.2 (1960): 258–93.
- BLANK, Carolin: "Interkulturelles Übersetzen – die Quadratur des Kreises? Ein Beitrag zum literarischen Übersetzen im Sprachpaar Chinesisch-Deutsch", *BJOAF* 21 (1997): 55–65.
- BOWRING, Richard John: *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*, Cambridge [u.a.]: University Press 1979.
- BRISLIN, Richard W. und FREIMANIS, Carolina: "Back-translation: A Tool for Cross-cultural Research", Sin-wai CHAN und David E. POLLARD (Hg.): *An Encyclopaedia of Translation: Chinese – English, English – Chinese*, Hg. Sin-wai CHAN und David E. POLLARD: Hong Kong: Chinese University Press 1995: 22–40.
- CHAN, Leo Tak-hung: *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, issues and debates*, Amsterdam [u.a.]: Benjamins 2004.
- CHAN, Sin-wai; POLLARD, David E. (Hg.): *An Encyclopaedia of Translation: Chinese – English, English – Chinese*, Hong Kong: Chinese University Press 1995.
- CHEN, Xiaoming: *From the May Fourth Movement to Communist Revolution: Guo Moruo and the Chinese Path to Communism*, Albany, NY: State University of New York Press 2007.
- CHUN, Jane Lai Chui: "Drama Translation", Sin-wai CHAN und David E. POLLARD (Hg.): *An Encyclopaedia of Translation: Chinese – English, English – Chinese*, Hg. Sin-wai CHAN und David E. POLLARD, Hong Kong: Chinese University Press 1995: 159–71.
- CREMERIUS, Ruth: *Das poetische Hauptwerk des Xu Zhimo (1897–1931)*, Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V. 1996.
- DEDECIUS, Karl: "Übersetzen, verstehen, Brücken bauen", Armin Paul FRANK, (Hg.): *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, Berlin: Schmidt 1993: 8–21.
- DONG, Wenqiao: "Goethe und der Kulturaustausch zwischen dem chinesischen und dem deutschen Volk", *Goethe-Jahrbuch* 106, Weimar (1989): 314–326.
- FORKE, Alfred: "Goethe in chinesischem Gewande", *Festgabe der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens zum 70. Geburtstag von*

Prof. Dr. K. Florenz am 10. Januar 1935, "Mitteilungen" der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 25. Leipzig: Harrassowitz 1935: 43–60.

FRIEDRICH, Theodor und SCHEITHAUER, Lothar J.: *Kommentar zu Goethes Faust. Mit einem Faust-Wörterbuch und einer Faust-Bibliographie*, Stuttgart: Reclam 1974.

GÁLIK, Marián. "Goethe in China (1932)", *Asian and African Studies* 14 (1978): 11–25.

Ders.: "Rezeption und Wirkung von Goethes Faust in China. Der Fall Guo Moruo", Adrian HSIA und Sigfried HOEFERT (Hg.): *Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien*, Bern [u.a.]: Lang 1993: 183–95.

GAO, Yan Ting: "Ein Staffellauf zum wahren Sinn von Faust – eine vergleichende Arbeit von drei Faust-Übersetzungen", *Übersetzungsforschung* 8 [Seoul] (2000): 126–43.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Shaonian Weite zhi fannao* 《少年維特之煩惱》 (Die Leiden des jungen Werther), Übers. GUO Moruo 郭沫若, Peking: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社 1962.

GUO, Moruo 郭沫若; TIAN, Shouchang 壽昌; ZONG, Baihua 宗白華: *San ye ji* 《三葉集》 ([Dt. Titel:] Kleeblatt), Shanghai Shudian Yinxing 上海書店印行 1982.

Ders.: *Kindheit*, Übers. Ingo SCHÄFER, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1981.

Ders.: *Jugend*, Übers. Ingo SCHÄFER, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1985.

Ders.: "Brief an Zong Baihua", Übers. Ingo SCHÄFER, *Minima sinica: Zeitschrift zum chinesischen Geist* 15, München (2003): 80–98.

Ders.: "Ich habe jetzt einen Traum, der mein Leben aufrechterhält. Zwei Briefe an Cheng Fangwu", Übers. Ingo SCHÄFER, *Minima sinica: Zeitschrift zum chinesischen Geist* 19, München (2007): 27–50.

GREINER, Norbert, und Andrew JENKINS: "Bühnensprache als Übersetzungsproblem", Harald KITTEL (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction: 1. Teilband. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin und New York: de Gruyter 2004, 1008–15.

HASEGAWA, Tsutomu: *Drei Untersuchungen zu Goethes Faust unter dem Aspekt der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Tokyo: Toyo-Verlag 1979.

HASHIMOTO, Takashi: "Überlegungen zur Faust-Dichtung in Japan", *Symposium "Goethe und die Weltkultur" 18.–19.12.1991*, Berlin: JDZB 1993, 112–24.

HOSHINO, Shinichi 星野慎一: *Gēte to Ōgai* 『ゲーテと鷗外』 (Goethe und Ōgai), Ushio Shuppan Sha 潮出版社 1975.

- HOWLAND, Douglas R.: *Translating the West: Language and Political Reason in Nineteenth-Century Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2002.
- HSIA, Adrian: "Goethes Faust in vier chinesischen Übersetzungen", Adrian HSIA und Sigfried HOEFERT (Hg.): *Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien*, Bern [u.a.]: Lang 1993: 107–45.
- Ders.: "Zur Faust-Rezeption in China", Adrian HSIA und Sigfried HOEFERT (Hg.): *Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien*, Bern [u.a.]: Lang 1993: 165–81.
- KIMURA, Naoji: *Jenseits von Weimar: Goethes Weg zum Fernen Osten*, Bern [u.a.]: Lang 2001.
- Ders.: *Der ost-westliche Goethe: Deutsche Sprachkultur in Japan*, Bern [u.a.]: Lang 2006.
- KINOSHITA, Mokutarō u.a. 木下奎太郎他 (Hg.): "Kōki" 後記 (Nachwort [zu Moris Faust-Übersetzung und den Aufsätzen "Yakuhon Fausuto ni tsuite" und "Fu kushi dan"]), *Ōgai zenshū* 12: 889–917.
- KLOEPFER, Rolf: *Die Theorie der literarischen Übersetzung: Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München: Fink 1967.
- KOBORI, Keiichiro: "Goethe im Lichte der Mori Ogwaischen Übersetzungskunst", *Goethe-Jahrbuch: XX. Band*, Nankandō 南江堂 (1978), 53–68.
- KOH, Wee-Kong: *Intermedialität und Kulturkomparatistik: Beiträge zur vergleichenden ost-westlichen Literatur- und Kunstforschung*, Bern [u.a.]: Lang 2007.
- KOLLER, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 7. Auflage, Wiebelsheim: Quelle & Meyer 2004.
- Ders.: "Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft", Harald KITTEL (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction: 1. Teilband. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin und New York: de Gruyter 2004: 343–54.
- KUJAMÄKI, Pekka: "Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten", *Übersetzung, Translation, Traduction: 1. Teilband. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Hg. Harald KITTEL, Berlin und New York: de Gruyter 2004: 920–25.
- LEFEVERE, André: *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen [u.a.]: Van Gorcum 1975.
- Ders.: "Back Factors of Poetic Translation", *An Encyclopaedia of Translation: Chinese – English, English – Chinese*, Hg. Sin-wai CHAN und David E. POLLARD, Hong Kong: Chinese University Press 1995: 747–57.
- LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag 1969.

- LEWIN, Bruno: “Mori Ōgai und die deutsche Ästhetik”, *Japanstudien* 1 (1990): 271–96.
- Ders.: *Abriß der japanischen Grammatik auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*, 5. Aufl. Wiesbaden: Harrassowitz 2003.
- MA, Zuyi: “Back History of Translation in China”, Sin-wai CHAN und David E. POLLARD (Hg.): *An Encyclopaedia of Translation: Chinese – English, English – Chinese*, Hong Kong: Chinese University Press 1995: 373–87.
- MACHEINER, Judith: “Der linguistische Kern des Problems”, Irmela HIJYA-KIRSCHNERIT (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit: Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*, München: iudicium 2001: 171–96.
- MAY, Ekkehard: “Sprachliche Funktion und stilistische Möglichkeiten der Furigana-Doppelschreibung in der japanischen Literatur”, *BJOAF* 5 (1982): 147–76.
- MIYASHITA, Keizo: “Goethe und kein Ende – Japans Begegnung mit dem Westen und dem Dichter”, *Symposium “Goethe und die Weltkultur” 18.–19.12.1991*; Berlin: JDZB: 1993: 5–17.
- MOMMSEN, Katharina: “Goethe und China in ihren Wechselbeziehungen”, Günther DEBON und Adrian HSIA, Bern [u.a.] (Hg.): *Goethe und China – China und Goethe. Bericht des Heidelberger Symposiums*, Bern [u.a.]: Lang 1985: 15–33.
- Mori, Rintarō (Ōgai): “Yakuhon Fausuto ni tsuite” 譯本ファウストに就いて (Zum übersetzten Faust), *Ōgai zenshū* 12: 875–81. Erstveröffentlichung im Mai 1913 in der Zeitschrift *Kokoro no hana* 心の花 (Herzensblüten), Band 17, Nr. 5.
- Ders.: *Deutschlandtagebuch, 1884–1888*. Herausgegeben und aus dem Japanischen übersetzt von Heike Schöche, Tübingen: konkursbuchverlag 1992.
- Ders.: “Fu kushin dan” 不苦心談 (Ohne Mühen [oft übers: Eine mühelose Arbeit]), *Ōgai zenshū* 12: 882–87. Erstveröffentlichung im September 1913 in der Zeitschrift *Tōa no hikari* 東亜之光 (Licht Ostasiens), Band 8, Nr. 9.
- MORTON, Leith: “Translating Japanese Poetry: Reading as Practice”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 26.2 (1992): 141–79.
- MÜLLER, Hans: “Goethe in Japan”, *MN* 2 (1939): 466–78.
- NAGASHIMA, Yōichi 長島要一: *Mori Ōgai no honyaku bungaku* 『森鷗外の翻訳文学』 (Mori Ōgais Übersetzungsliteratur), Shinbun Dō 至文堂 1993.
- Ders.: *Mori Ōgai: Bunka no honyakusha* 『森鷗外 文化の翻訳者』 (Mori Ōgai: Kulturübersetzer), Iwanami Shoten 岩波書店 2005.
- NORD, Christiane: “Ausrichtung an der zielkulturellen Situation”, Mary Snell-Hornby (Hg.): *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1998: 144–47.

- ŌHASHI, Ryōsuke: “Übersetzung als Problem der japanischen Moderne”, Armin Paul FRANK (Hg.): *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, Berlin: Schmidt 1993: 286–94.
- OSTEN, Manfred: “Goethe in Japan. Zur Eröffnung des Goethe-Gedächtnismuseums in Tokyo”, *Goethe-Jahrbuch* 106, Weimar (1989): 309–13.
- PISKOL, Tong: *Die Entwicklung des Goethe-Verständnisses der chinesischen Intellektuellen im 20. Jahrhundert: Eine Analyse der chinesischen Interpretationen und Biographien zu Goethe und der chinesischen Faust-Rezeption*, Berlin: Dissertation Freie Universität Berlin 2006.
- QIAN, Chunqi: “Kommentare eines Faust-Übersetzers”, Adrian HSIA und Sigfried HOFERT (Hg.): *Zur Rezeption von Goethes “Faust” in Ostasien*, Bern [u.a.]: Lang 1993: 147–63.
- QIU, Peihuang 邱沛篁: *Guo Moruo yu baokan xuanchuan gongzuo* 《郭沫若与报刊宣传工作》(Guo Moruo und [seine] Publikationsarbeit in Zeitungen und Zeitschriften), Chengdu: Sichuan Daxue Chubanshe 四川大学出版社 1988.
- ROY, David Tod: *Kuo Mo-jo: The Early Years*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1971.
- SALOMON, Harald: *Mori Ōgai: A Bibliography of Western-Language Materials*. Compiled by Harald Salomon. Incorporating the findings of Rosa Wunner in *Japanica Humboldtiana* 2 (1998), Wiesbaden: Harrassowitz 2008.
- SAVORY, Theodore Horace: *The Art of Translation*, London: Cape 1968.
- SCHÄFER, Ingo: “Über das Interesse eines chinesischen Dichterhelden an einem deutschen Dichturfürsten – Anmerkungen zur Bedeutung Goethes für Guo Moruos Zyklus *Göttinnen*”, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 36 (1986): 382–86.
- Ders.: “Das dichterische Schaffen und die Veredelung der Gefühle: Über Guo Moruos Beitrag zur literarischen Korrespondenz Sanyejī”, Werner DIEM und Abdoldjavad FALATURI (Hg.), *XXIV. Deutscher Orientalistentag: Ausgewählte Vorträge*, Stuttgart: Franz Steiner 1990: 516–26.
- Ders.: “Rhythmen der Städte: Guo Moruos Gedicht ‘Ausblick vom Fudeta-teyama’ im Vergleich mit Carl Sandburgs ‘Chicago’”, Raimund Th. KOLB; Martina SIEBERT (Hg.): *Über Himmel und Erde: Festschrift für Erling von Mende*, Wiesbaden: Harrassowitz 2006: 345–64.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich: “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens”, Hans-Joachim BIRKNER (Hg.): *Kritische Gesamtausgabe II, Abt. 1: Schriften und Entwürfe*, Berlin: De Gruyter 2002: 67–93.
- SCHNEIDER, Roland: “Zum Literaturaustausch zwischen Japan und Deutschland: Aspekte der Lyrik-Rezeption”, Klaus KRACHT, Bruno LEWIN, Klaus

- MÜLLER (Hg.): *Japan und Deutschland im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1984: 44–55.
- SCHWALM, Gisela: “Stilistische Probleme der Übersetzung in sprachwissenschaftlicher Sicht”, Harald KITTEL (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction: 1. Teilband. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin und New York: de Gruyter 2004: 474–83.
- SNELL-HORNBY, Mary (Hg.): *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1998.
- Dies. (Hg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: Zur Integration von Theorie u. Praxis*, Tübingen: Francke 1986.
- SUZUKI, Takao: *Eine verschlossene Sprache. Die Welt des Japanischen*, Übers. Irmela HUIYA-KIRSCHNEREIT, München: iudicium 1990.
- VELINGEROVÁ, Milena: “Kuo Mo-jos Übersetzungen von Goethes Werken”, *Archiv Orientální* 26 (1958): 427–97.
- WEBER, Beate: *Mori Ōgai als Wegbereiter der Goethe-Rezeption in Japan*, Berlin: Mori-Ōgai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin 1999.
- WIENOLD, Götz: “Translations between distant languages. The case of German and Japanese”, Harald KITTEL (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction: 1. Teilband. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin und New York: de Gruyter 2004: 415–30.
- WIXTED, John Timothy: “Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World”, *JH* 13 (2009–10): 61–109.
- WU, Jiping 武継平: *I bunka no naka no Kaku Matsujaku: Nihon ryūgaku no jidai* 『異文化のなかの郭沫若 日本留学の時代』 (Guo Moruo in der anderen Kultur: Die Zeit des Studiums in Japan), Fukuoka: Kyūshū Daigaku Shuppan Kai 九州大学出版会 2002.
- XIAO, Binru 萧斌如: *Guo Moruo zhuyi shumu* 《郭沫若著译书目》 (Verzeichnis der von Guo Moruo übersetzten Bücher), Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社 1989.
- YANABU, Akira 柳父章: *Honyakugo no ronri: gengo ni miru Nihon bunka no kōzō* 翻訳語の論理 言語にみる日本文化の構造 (Logik der Übersetzungssprache: Die Struktur der japanischen Kultur mit Blick auf die Sprache), Hōsei Daigaku Shuppan Kyoku 法政大学出版局 1972.
- YANG, Wuneng. *Goethe in China (1889–1999)*, Bern [u.a.]: Lang 2000.
- YIP, Terry Siu-han: *Goethe in China: A Study of Reception and Influence*, Illinois: UMI Dissertation Services 1985.
- Ders.: “Text and Contexts: Goethe’s Works in Chinese Translations prior to 1985”, *Asian and African studies* 6 (1997): 197–216.

ZHONGGUO GUO MORUO YANJIU XUEHUI 中国郭沫若研究学会 (Chinesisches Guo-Moruo-Seminar): *Guo Moruo yu dongxi fang wenhua* 《郭沫若与东西方文化》 (Guo Moruo und die Kultur von Ost und West), Peking: Dangdai Zhongguo Chuban She 当代中国出版社 1998.

Nachschlagewerke

GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm [u.a.]: *Das Deutsche Wörterbuch* <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>.

LI, Biaoqing 李标晶: *Jianming Guo Moruo cidian* 《简明郭沫若词典》 (Kleines Guo-Moruo-Lexikon), Lanzhou: Gansu Jiaoyu Chuban She 甘肃教育出版社 1999.

LUO, Zhufeng 罗竹风: Hg. *Hanyu* 汉语大词 (Großes Wörterbuch der chinesischen Sprache), Shanghai: Hanyu Da Cidian Chuban She 汉语大词典出版社 1994.

Meyers Konversationslexikon, 6. Auflage, Leipzig und Wien: Meyer 1908.

Nihon kokugo dai jiten 『日本国語大辞典』 (*Großes Wörterbuch der japanischen Sprache*), onrain dētabēsu オンラインデータベース (Online Database): Shōgakukan 小学館 <http://www.jkn21.co>.

TODŌ, Akiyasu 藤堂明保; TAKEDA, Akira 竹田晃; KANŌ, Yoshimitsu 加納喜光; MATSUMOTO, Akira 松本昭: *Kanji gen* 『漢字源』 (Kanji-Herkunft[wörterbuch]), Gakushū Kenkyū Sha 学習研究社 2007.

WILPERT, Gero von: *Goethe-Lexikon*, Stuttgart: Kröner 1998.